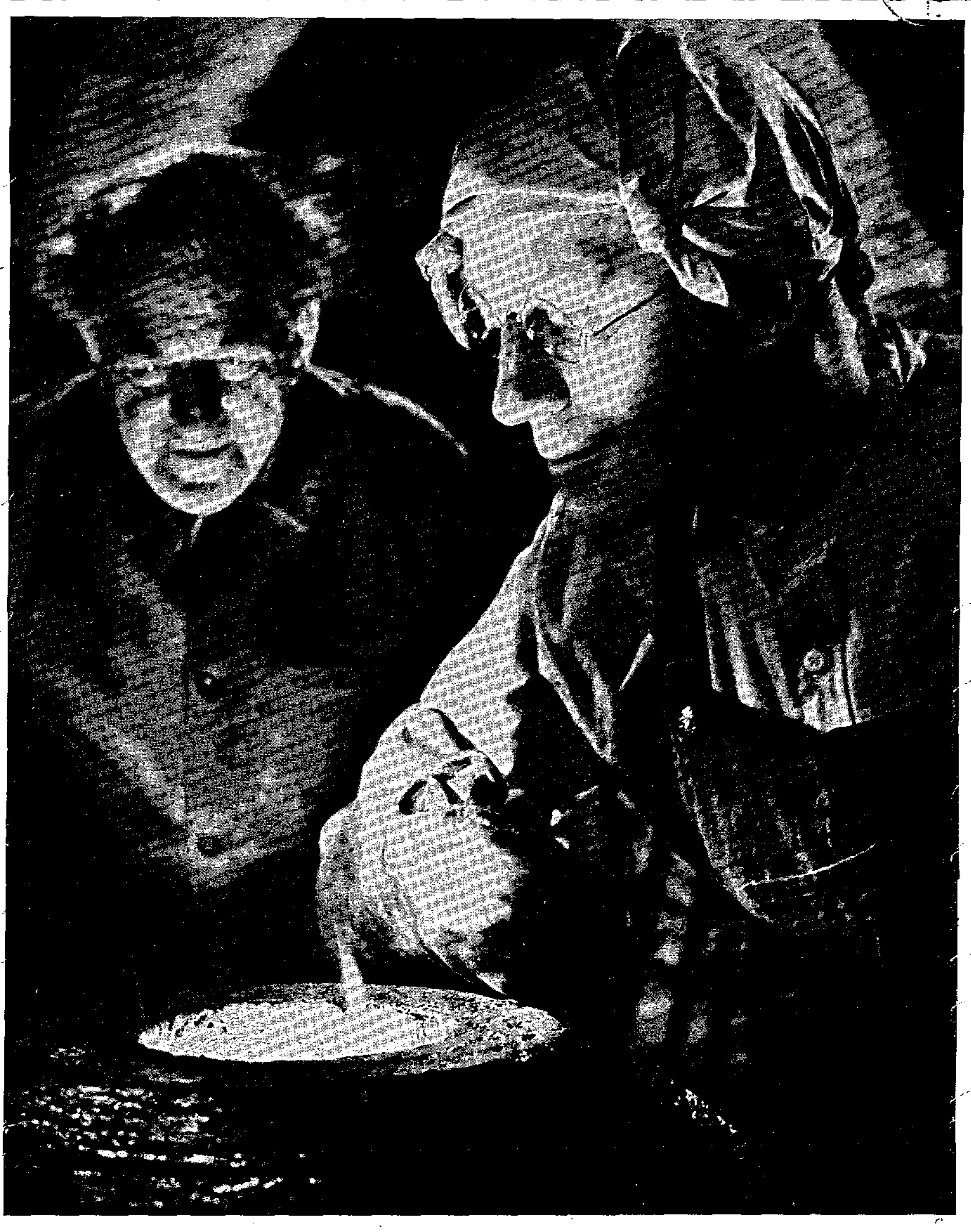
CAHIERS DU CINÉMA



N° 7 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • DÉCEMBRE 1951



Bop Hope, le comique numéro un de l'écran américain, et la trépidante Lucille Ball sont les vedettes de PROPRE A RIEN *(Fancy Pants)* un film en technicolor de George Marshall, encore plus drôle que VISAGE PALE de célèbre mémoire *(Paramount)*



Alec Guiness et Stanley Holloway sont les vedettes de DE L'OR EN BARRE (*The Lavender Hill Mob*), le très spirituel film de Charles Crichton, réa isé d'après un scénario de T. E. B. Clarke. (Une production *Michael Balcon* distribué par Victory Films)



Dans LE GRAND SÉDUCTEUR de Lewis Allen, Rudolf Valentino revit sous les traits d'Anthony Dexter. Vous pouvez juger de la ressemblance entre le modèle et son interprète en regardant les photos ci-dessus. En haut de gauche à droite : *Valentino et Dexter, en bas : Dexter et Valentino* (*Columbia S. A.*)



Stephen Mac Nally et Coleen Gray, sont les vedettes de QUAND LES TAMBOURS S'ARRÊTERONT *(Apache Drums)*, une réalisation en technicolor de Hugo Fregonese *(Universal Film S.A.)*



Le chef-d'œuvre de Vittorio de Sica : MIRACLE A MILAN (*RKO*)

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME II **N° 7** **DÉCEMBRE 1951**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Ariane Films, Panthéon Distribution, Gaumont Distribution, Cinephonic, United Artists, E.N.I.C. Films, RKO, Argos Films, Stanley Kramer Productions, Metro Goldwyn Mayer, Lux Films et pour l'illustration de la page 33 à Gillo Pontecorvo.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros ★ France, Colonies : 1.375 francs ★ Étranger : 1.800 francs
Abonnements 12 numéros ★ France, Colonies : 2.750 francs ★ Étranger : 3.600 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'**Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Lotte Eisner Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Maurice Scherer, Jean Louis Tallenay, Nicole Vedrès, Claude Vermorel.**

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : LOS OLVIDADOS de Luis Bunuel.



Un Chien Andalou.

UNE FONCTION DE CONSTAT

Notes sur l'œuvre de Buñuel

par

Pierre Kast

Le mythe de la réussite sociale a le cuir très solide. Dans le feu de la campagne électorale anglaise, un vieil alcoolique, homme d'état connu, commit l'imprudence de comparer la théorie darwinienne de la survie des plus aptes à l'état des comptes en banque et au niveau social. Sa parabole de l'échelle sociale fit bien rire ses adversaires : il y avait longtemps que les gens respectables installés à l'échelon supérieur n'avaient osé aussi ingénument lier la réussite sociale au mérite et aux capacités. Ce fut donc un gros succès de rire; et une défaite politique des rieurs.

Symétriquement, de nombreuses carrières, spécialement littéraires sont nées sous le signe de la négation véhémente de la légitimité des carrières. Tout ceci n'est qu'un numéro parmi d'autres, dans le cirque social, la matière de réjouissantes et inépuisables plaisanteries pour les amateurs d'ironie amère.

La réflexion austère et profonde n'est pas mon fort. Rien ne me dispose aux aperçus sur le monde, l'avenir et la société. Mais la présentation à Paris

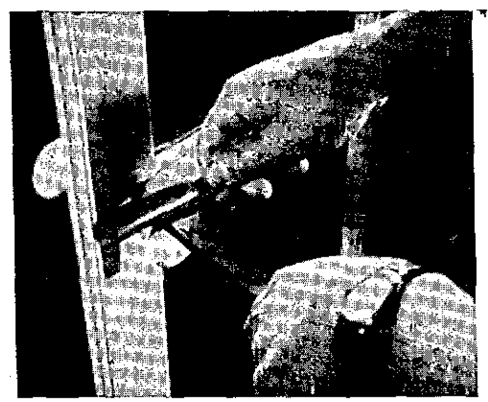
du récent film de Luis Bunuel *Los Olvidados*, dix huit ans après le tournage de *Las Hurdes* place brusquement sous les yeux cet irritant faux-problème des carrières. L'œuvre de Bunuel est une éclatante non-carrière. L'honnêteté, la continuité de sa virulence s'étale sur une période qui a vu s'atténuer, se modifier ou changer de sens toutes les virulences. Elle résiste, en franchissant une immense période de silence, à toutes les pressions de l'auto-défense de la société bourgeoise. Je ne vois rien de comparable dans tout le cinéma; il ne faudrait pas me forcer beaucoup pour y ajouter une certaine forme d'expression littéraire. Je ne parle naturellement pas de Monsieur S. Dali.

•

La lecture des quelques lignes consacrées à Luis Bunuel par les traités d'histoire du cinéma est instructive. Avant-gardisme, hermétisme, érotisme, dit l'un. Perte de contact avec la réalité et application au cinéma des tics du surréalisme, sans influence sur le langage cinématographique, dit un second. Beaucoup de bruit autour d'une provocation dit le troisième. Le plus aimable pour Bunuel, un quatrième, admire *Las Hurdes* mais tient *Le chien Andalou* et *L'Age d'Or* pour la transposition au cinéma de l'écriture automatique, et sans hésiter y voit un recours à « l'absurde » et à « l'insolite ». C'est écrit en toutes lettres. Je n'irai pas discuter de l' « absurdité » du « cadavre exquis ». Ce n'est pas mon affaire. Et pas davantage du contre-sens sur le mot absurde. Ces histoires du cinéma sont massives. Quatre volumes, d'environ mille pages chacun. En tout soixante lignes sur Bunuel, dont voici le bilan. Le seul des quatre compères qui manifeste une supériorité bienveillante pour l'œuvre de Bunuel conclut en y voyant « un grand cri de rage impuissante ». Entendez bien que je ne me sens pas, — et à quel titre ? — la vocation de redresseur de torts. Qu'aux prochains concours d'entrée des écoles de cinéma, de jeunes lycéens récitent ou non ces couplets, ne m'importe pas, ni, j'imagine, à personne. Au delà de ces cabrioles, l'œuvre de Bunuel, par un détour mexicain, revient au premier plan de l'actualité. Elle apparaît en pleine lumière. A quinze jours de la feuille où j'écris ces mots, entre l'avenue de l'Opéra et l'avenue de Messine, elle est là, bien au complet. On peut en parler sans avoir l'air du gardien d'un musée privé.

•

« Je saisis l'occasion qui m'est offerte (par votre interview) répond Bunuel à J.C. Diaz qui l'interroge sur *Las Hurdes* pour la revue de Piqueiras, *Nuestro Cinema*, en février 35, pour affirmer que je n'ai mis aucun souci d'avant-gardisme dans mes films. Ils n'ont rien de commun avec ce que l'on a nommé l'avant-garde, ni dans la forme, ni dans le fond ».




Un Chien Andalou.

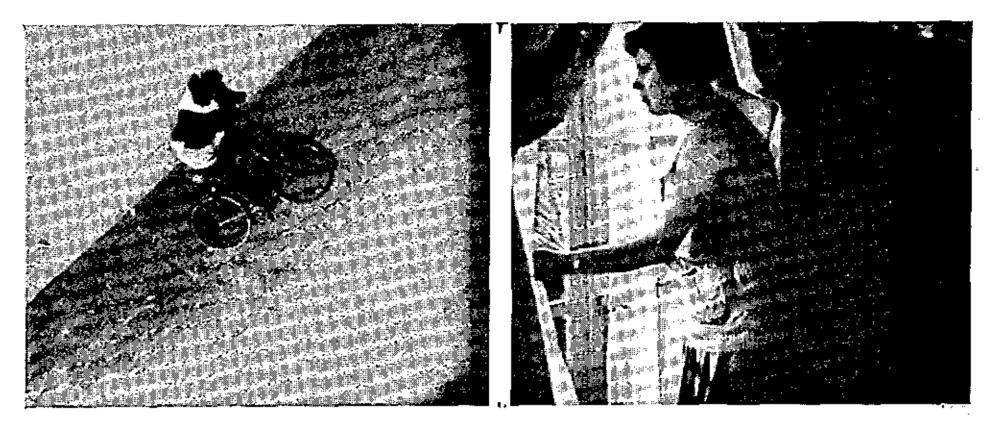
Il venait de dire que toutes les « innovations » de l'avant-garde étaient tirées de films allemands ou américains de la variété commerciale. Nous voici fixés.

Refus de l'avant-gardisme et de l'esthétique (Eisenstein est même éclaboussé au passage) et réalisme véhément, voici ce que dit Bunuel de tous ses films, en 1935, au seuil d'une période de silence qui va durer dix ans.

Cette lumière très crue éclaire bien toute son œuvre. Inutile je pense d'y chercher des allégories, de faire des ânes morts et des pianos à queue l'équivalent surréaliste de la vengeance poursuivant le crime, ou de l'apothéose d'Homère — Luis Bunuel met l'accent sur le côté réaliste de son œuvre, sur l'aspect « *peinture de la réalité du monde extérieur* ». Tout le monde connaît la définition qu'il donnait de *l'Age d'Or* : « La ligne droite et pure d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécaniques de la réalité ».

Les historiens du cinéma qui citent ce texte s'en *amusent comme* d'un aimable paradoxe. Le réalisme, ils savent ce que c'est. Ça ne ressemble pas du tout à *l'Age d'Or*. Le réalisme, le néo-réalisme, et le réalisme optimiste ou dynamique se sont succédés; on peut les démonter sur simple demande.

Il suffit sans doute, pour y voir plus clair, de s'entendre sur le sens de « réalité ». La réalité des putains, celle des rues italiennes, celle encore des gentils pauvres vertueux, a fort peu de choses en commun avec celle qu'on rencontre dans son journal. Celle-ci est comique, burlesque, baroque; des maréchaux pyrénéens ou monténégrins à l'obstétrique sacrée, elle sait renouveler son programme. Naturellement, on a déjà dit et redit qu'il était devenu presque impossible de faire des films avec la plupart des sujets qu'elle aborde : police, populations arriérées prises en charge à la mitraillette, etc. Il suit de là que dans le domaine du cinéma commercial, sauf exceptions fort rares, le réalisme traditionnel est un leurre, une duperie, une manière détournée de justifier la mythologie en exercice.



Un Chien Andalou

Tout se passe comme si les films de Luis Bunuel, à l'opposé des formes reconnues du réalisme, se chargeaient de dresser un *constat* du monde tel qu'il est donné, mystifications comprises.

•

Un chien andalou a été présenté au Vieux-Colombier au cœur même de la période du cinéma français d'avant-garde. Il n'en a pas fallu davantage pour que le film apparaisse comme issu des intentions qui présidèrent à la naissance des films de Man Ray, ou de *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac. A cette juxtaposition dans le temps se bornent les affinités.

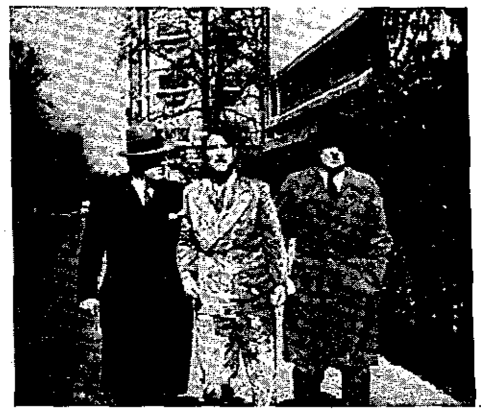
Le scénario de Bunuel et Dali, et quelques tentatives de traduction verbale ont paru ça et là. On saisit ainsi sur le vif une démarche de l'esprit critique au cinéma qui tend à réduire les films à leur trame littéraire, démarche dont bien peu des gens qui écrivent sur le cinéma peuvent se défaire.

La première pensée de l'auditeur, non d'une sonate, l'exemple serait forcé, mais d'une rapsodie à programme n'est pas de *traduire* chaque détail, cette clochette, le souvenir des vacances du musicien à la montagne, ce trait de contrebasse, l'orage qui approche, et cette flûte, la caravane. La queue du concert Colonne cite déjà Borodine, Saint-Saens, ou Beethoven. Rien de cela n'est bien sérieux, ou bien le musicien est un mauvais musicien. Ainsi du *Chien Andalou*, où, comme on le disait à l'instant, certains amateurs des « Steppes de l'Asie Centrale » cherchent désespérément la petite flûte de l'allégorie, la contrebasse du symbole, ces livres, l'enfance de Bunuel, les fourmis dans la main, c'est tout clair, et ce double, et bien, le double intérieur de Pierre Batcheff.

Les éléments utilisés par Bunuel ne sont pas extraits de la machinerie du surréalisme (lire croquemitaine); ils ne participent pas d'une recherche plus ou moins systématique de l'insolite, ils n'ont pas été tirés d'un chapeau. Ils sont les pièces à conviction *cataloguées imperturbablement* pendant le déroulement du drame du désir. On a parlé un peu vite d'onirisme. Pour se défouler dans la quasi-totalité des rêves, la soif de libération n'est pas, pour autant, condamnée à la seule logique onirique. *Entracte* est la preuve inverse de l'innocence, de l'innocuité sociale d'une certaine conception rassurante, ou finement comique, du monde des rêves. Aujourd'hui, quoi de plus suranné que la manie de l'onirisme. Dans dix ans elle aura rejoint, au panthéon du ridicule, l'œuvre entière de Carolus Duran ou de Viollet le Duc. Nous nous sommes, hélas, réveillés de ces rêves agréables où nous nous étions libérés de nos archevêques; ils ont eu la peau dure, et dans leurs églises *cathédrales ils célèbrent tranquillement* de vieilles carnes étoilées.

Ce monde que nous regardons de nos yeux bien ouverts, le réalisme breveté est impuissant à le reproduire. Davantage, il devient une mystification parmi d'autres. Enfin, le cinéma est aussi peu doué que possible pour « l'objectivité »; ce qu'il montre, et qui a été choisi en vue d'une preuve ou d'un effet, devient vrai pour le spectateur, par définition.

Ainsi le baiser final, version classique de la fameuse *petite lueur* d'espoir, est-il moins réaliste que le visage torturé de Batcheff. Je n'irai pas affirmer que Bunuel et Dali n'ont pas voulu utiliser l'onirisme. En fait, peu importe. Le film de Bunuel n'est pas une clef des songes pour intellectuels. Il n'est que de penser aux désopilantes tentatives de traductions visuelles des rêves dans le cinéma commercial américain, de *Spellbound* à *Murder my Sweet* pour saisir sur le vif la différence entre leur néofreudisme primaire et le *Chien Andalou.*





L'Age d'Or.




Gaston Modot et Lia Lys dans *L'Age d'Or.*

Un chien Andalou est, dans l'austérité de sa forme, dans le refus d'utiliser les procédés formels de l'avant-garde, comme dans le tragique déchirant de son contenu, un premier effort de totale libération, c'est-à-dire, le portrait d'un total esclavage. Bref, un galop d'essai pour *L'Age d'Or.*

Le thème de l'exigence profonde du désir, retenu, combattu par les exigences dégradantes de la vie en société, reste au premier plan dans *l'Age d'Or* — comme la façon la plus commode de faire sentir au spectateur la présence des chaînes sociales — comme la manière la plus commode de peindre l'aliénation profonde de la condition humaine dans la société contemporaine — comme le meilleur terrain de bataille contre un cinéma abject, dont « l'amour » paraît être le sujet universel et inévitable, au dernier étage de l'Empire State, sur les quais de la Seine, dans la savane ou dans les îles du technicolor. Les adorateurs du mythe de *l'amour fou* qui annexent purement et simplement *L'Age d'Or* commettent ce même contre sens que l'ectoplasme de Landru remerciant chaleureusement Chaplin pour *Monsieur Verdoux.* Le désir exacerbé, la quête désespérée de Modot et de *Lia Lys* dans *L'Age d'Or,* sont aussi peu une fin en soi que le meurtre des riches veuves par Verdoux.

On a pu lire partout que Bunuel voulait donner pour titre à son film cette phrase de Marx « Les eaux glacées du calcul égoïste » soulignant ainsi son intention. Les nombreux gags tragiques, pour reprendre l'expression de Cocteau, épars dans le film et apparamment étrangers à l'action, le feu dans la cuisine, le chef d'orchestre, etc, ne se comprennent vraiment que comme éléments d'une parabole, dont la société bourgeoise dans sa totalité serait l'objet, et la victime.

Il est naturellement très simple de rapprocher les scènes du tombereau traversant le salon, du père noble couvert de mouches comme un étron, de la *Règle du Jeu* ou de *Lumière d'Eté.* La constatation de l'imperméabilité des classes sociales ne plaide pas contre l'idée d'une société sans



Las Hurdes (Terre sans pain).

classes, comme le croit naïvement la critique néopuritaine, et précisément, au contraire. Les explications du garde chasse meurtrier de son fils valent celles des soldats du caoutchouc français en Indochine ou du pétrole anglais en Perse. Et ainsi de suite. *L'Age d'Or*, bien plus qu'un cri de rage, qu'un désir exacerbé, qu'un amour fou, est comme une clé pour déchiffrer les impostures d'aujourd'hui, la liste complète dressée avec un humour glacé des exactions, des mensonges, des crimes et des vices de la moralité en vigueur; Bunuel a jeté sur les rouages de la mécanique morale du siècle le regard froid que le vrai libertin jette sur sa proie, sans entendre ni prétextes, ni excuses, ni justifications, et autres mécaniques de la pudibonderie. La liaison entre *maintien de l'ordre* et *table des valeurs* n'a jamais été démontrée d'une manière plus physiquement sensible que dans *L'Age d'Or*. Aujourd'hui, la mythologie occidentale et chrétienne se défend comme le papisme par la contre-réforme. Déguisée en curé de campagne, l'apologétique fait la retape dans les cinémas de quartier, la soutane largement fendue sur la jarretelle du non-conformisme. Et du même coup, l'exceptionnelle, l'unique, virulence antireligieuse de *L'Age d'Or* prend toute son importance. La vertu libératoire de l'athéisme est aussi peu tolérée par la morale, l'enseignement et l'art officiel qu'aux jours de la restauration où Beyle prenait mille précautions cryptographiques pour échapper à la congrégation. Avec ceci en plus, qu'à la première occasion, on vous jette le petit père Combes dans les jambes.

On constate aisément les résultats : le terrorisme exercé sur les distributeurs par la cote morale de l'office catholique du cinéma, la stupidité de la censure officielle ne sont rien côté de l'auto-censure des producteurs et de celle plus subtile des réalisateurs et des auteurs. La mythologie chrétienne bénéficie d'un tabou universel et des privilèges de l'estampille artistique. Dans *Noblesse oblige* seulement on trouve ce « il était le moins

doué de la famille, on en fit donc un prêtre » qui est la maigre contrepartie d'un fleuve de vertus théologales.

Quel soulagement que *L'Age d'Or*, quel oasis dans un désert de dizaines d'années de crétinisme cinématographique. L'extrême banalité de la forme, l'absence totale de recherche formelle pour chaque plan pris séparément, étonnent aujourd'hui plus que jamais. Un puissant néo-conformisme, à base de respect suranné des « audaces », pousse ses racines jusqu'aux plus secrets remors de nos admirations les plus légitimes. La somptueuse banalité de *L'Age d'Or* nous remet dans le bon chemin, nous incite à une révision sévère de nos jugements les plus valables. Nos admirations les plus justifiées n'apparaissent plus qu'étroitement relatives (Chaplin seul mis à part) : pour *Citizen Kane* contre *Stagecoach*, etc.

•

L'effarante et implacable cruauté de *Las Hurdes* pose évidemment une question; on a le vertige devant cette logique : comme il n'y a pas de pain, on mange les cerises encore vertes; comme elles sont vertes, on a la colique, etc. On dit un peu vite « sadisme » où il faudrait dire « épure de la mécanique sociale ».

Mon propos n'est pas d'analyser *Las Hurdes* comme film, de parler du génial décalage : commentaire conventionnel — image atroce — musique romantique; on en a rebattu les oreilles des amateurs de ciné-clubs, à juste titre d'ailleurs. Pas davantage d'attirer l'attention sur la rigueur de la progression, qui, au moment précis où le spectateur se dit qu'il est impossible d'aller plus loin dans l'horreur, donne « un tour d'écrou » supplémentaire. Ceci également, a été dit et senti — et se trouve sans doute à l'origine du prodigieux succès qui accompagne toujours la projection de *Terre sans pain*. Au moins l'ai-je toujours constaté et spécialement devant le public le moins prévenu, quand je m'adonnais vers 1945 avec André Bazin aux délices du prosélytisme cinématographique.



Las Hurdes (Terre sans pain)

Las Hurdes est, pour la société contemporaine, comme « la colonie pénitentiaire » de Kafka, pour la conception contemporaine de la justice, une description logique et impassible d'une réalité atroce. Le sadisme n'est ni en Bunuel, ni en Kafka — ni même dans la mise en scène d'une logique monstrueuse; l'horreur est dans la chose décrite elle-même; la logique imperturbable est le révélateur qui rend visible l'image qui existait et qu'on ne savait pas voir. *Terre sans pain* vaut pour toutes les formes de vie en société qui reposent sur les mêmes prémisses, les mêmes conventions et les mêmes mystifications que les communautés des Hurdes. Bunuel prend soin d'en donner l'essentiel « Respecte le bien d'autrui » écrit au tableau noir d'une école de village un misérable pilus hurdano. Ainsi valait la *Colonie pénitentiaire* pour toute justice reposant sur l'idée d'une méchanceté naturelle et personnelle du délinquant.

Bien loin de toute complaisance dans la cruauté, l'acte de montrer une réalité atroce est pour Bunuel l'acte le plus efficace. Très visiblement le réquisitoire implicite dressé par *Las Hurdes*, comme par *L'Age d'Or* ou le *Chien Andalou*, est pour lui bien plus fort, bien plus convaincant, de se présenter sous la forme glacée d'un constat d'huissier. C'est là, sans doute, qu'il faut chercher l'unité profonde de son œuvre, comme sa plus importante signification. En fait, en l'absence de toute thèse plaidée, de tout recours à un absolu, l'œuvre entière de Bunuel ne concerne ni une quelconque nature humaine en général, ni une libération abstraite d'un homme en général. Elle s'applique étroitement à une « situation » précise de l'histoire, qu'elle décrit sans aucun recours aux mythes, c'est-à-dire aux excuses et aux complaisances qui tendent à préserver les privilèges acquis à l'intérieur de cette situation.

Le caractère « documentaire » de *Las Hurdes* rend plus claire cette intention de Bunuel. Il serait faux, je pense, de voir dans ce film une rupture avec les films précédents, rupture plus ou moins liée aux déchirements internes qui accompagnaient la sénilité du mouvement surréaliste. L'œuvre de Bunuel « parle » surréaliste comme Stendhal parle français. Ce qu'on ne saurait d'ailleurs attribuer à un improbable hasard des évènements — ni considérer réciproquement comme autre chose que le résultat de coordonnées historiques déterminées.

•

Sartre, parlant de *L'Etranger* de Camus, définit l' « absurde » comme le rapport de l'homme au monde — et pose, je crois, du même coup, les bases du seul réalisme qui ne serve pas d'allié aux mystifications. C'est tout à fait abusivement que l'armée du salut en tire l'apologie du fatalisme, du défaitisme — voire du *démissionarisme*, néologisme hardi sans doute, mais déjà mis en circulation, et qu'on ne va pas manquer d'appliquer à *Los Olvidados*.

Du même coup, nous voici au centre de la grande querelle de l'optimisme dans l'art, qui me paraît avoir dans l'examen des problèmes du cinéma de sérieux prolongements.

L'œuvre entière de Bunuel s'inscrit en faux contre l'assimilation abusive du « constat » tel que nous l'avons défini, et de la résignation. Les maniaques du petit coin de ciel bleu, de la contradiction résolue, de l'indication du chemin à suivre, s'ils se trouvent parmi les fils spirituels du curé d'Ars, des Saint-Cyriens en gants blancs ou des garde-chiourme de Poulo-Condor, passe encore. Mais ce n'est pas là exclusivement qu'on les recrute. Entre Fatima et Kanapa, le brouillard de l'avenir doré ou douillet obscurcit l'entendement des choses les plus simples. L'image finale de *Los Olvidados*, le cadavre jetté aux ordures, suscite d'étranges réactions, alors même que sa portée révolutionnaire semble la plus violente qu'on ait vu depuis des années.

J'ai déjà écrit que la petite lueur d'espoir, dans le cadre de la description de la société contemporaine, était une grande lumière de mensonge — et qu'elle aboutissait finalement à signifier exactement le contraire de ce qu'elle voulait dire. Depuis, il y a eu mieux. On a pu voir récemment par exemple à Paris, un film américain intitulé *The Men* et qui racontait la vie d'un grand blessé de guerre paraplégique. Pour une fois, les rapports infirmières-malades n'étaient pas placés sous le signe du jupon de Florence Nigthtingale, et ce qu'on voyait ressemblait assez à cette incroyable horreur qu'est une chambrée d'hôpital. On y disait aussi, très lucidement, que le tissus rachidien, sectionné par un éclat ou une balle, ne peut pas se reconstituer dans l'état actuel de la science. A la fin d'ailleurs, le blessé se mariait — mais fallacieusement les auteurs avaient préalablement expliqué qu'une réussite de ce genre de mariage était un miracle. Bref, un film sans génie, mais d'une plaisante dureté. Défaitisme, fatalisme, paraît-il.

L'ensemble du raisonnement repose visiblement sur un sophisme dont l'œuvre complète de Bunuel devrait se trouver accablée : une vue non-optimiste de la réalité des choses, présentée à un public de millions de spectateurs, les accable sous le poids de leur propre condition et les détourne de la lutte. Reste à démontrer qu'une vue optimiste, qui les aveugle sur cette condition, les leurre sur son poids et finalement le leur rend acceptable, encourage, elle, à la lutte. Pour parler la langue des farceurs qui pensent que les gentils couples d'ouvriers après tout sont bien heureux quand ils sont sages et vertueux et qu'ils restent bien à leur place, le « déviationisme optimistique » repose sur le même principe que l'intuition géniale des distributeurs de films : mon public pense ça.

Rien dans l'œuvre de Bunuel ne peut servir de justification aux tenants de l'ordre établi, consoler les victimes de cet ordre ou rassurer les consciences inquiètes. Les choses sont bien dans cet état. Nous en sommes tout

à la fois victimes et complices. Pas de complicité entre Bunuel et les diverses oppressions qu'on rencontre à chaque instant — sans doute est-ce là ce que Sartre, sans que je veuille porter le moindre jugement sur ses positions propres, ou sur ses œuvres, appelle *engagement* —. L'œuvre de Bunuel ne se situe ni dans un monde de noumènes, ni dans une république de fins en soi. Sa cruauté, c'est son efficience.

Mais sa grandeur, son importance tient à ce qu'elle se dépasse — et qu'on ne la puisse ni traduire sans danger en un autre langage que le cinéma, ni réduire à ses intentions éthiques, politiques et sociales. Elle assume une fonction de constat — elle ne s'y ramène pas. Je crois bien que Bunuel a dit quelque part qu'il y avait nécessairement dans tout art une idéologie et un système complet d'idées morales. *L'Age d'Or* en est une éclatante démonstration. Aussi peu réductible à son schéma rationnel que les fêtes de la *Saint-Glinglin*, l'obscure panique de *la Peste*, le choix des ministres de *Liliput* ou les banques musicales d'*Erewhon*, *L'Age d'Or* se présente comme un tout. J'ajoute que *Las Hurdes*, comme *Los Olvidados*, m'en paraît la continuation nécessaire.

De *l'Age d'Or* aux *Olvidados* on ne passe pas du musée du cinéma à la pointe de l'actualité. S'il y a un miracle, il n'est pas dans le modernisme de l'*Age d'Or*, mais bien dans la jeunesse technique des *Olvidados* frère tout à la fois cadet et aîné. Inutile de se mettre dans la posture rituelle de l'initié dégustant son film de choix dans la petite salle de la cinémathèque. La sortie de son film, à l'intérieur du cadre commercial ordinaire, est la plus étonnante victoire de Luis Bunuel sur les maîtres réels de la production et de la distribution, obscurs et énormes comme des monstres des profondeurs marines.

PIERRE KAST



Los Olvidados.



à la recherche de

LUIS BUNUEL

avec Jean Grémillon, Jean Castanier Eli Lotar, L. Viñes et Pierre Prevert

Enquête de Pierre Kast

Luis Bunuel était pour moi un personnage fabuleux; personne ne cherche à savoir si Prométhée était blond ou brun; ainsi, de la vie et de la personne de Bunuel n'avais-je envie de rien connaître, au moment où chez Langlois, il y a six ans, j'ai vu pour la première fois le *Chien andalou, l'Age d'Or* et *Las hurdes.*

Depuis, j'ai vu chacun de ces films un bon nombre de fois; j'avais demandé à Doniol-Valcroze et Bazin, dès la parution des *Cahiers,* qu'une large place fut laissée à Bunuel, à la première occasion. Et voici que l'occasion, avec la sortie à Paris de *Los Olvidados* qui est un évènement cinématographique de première grandeur, se présente, en somme, trop vite. Il était théoriquement possible, avec l'œuvre de Luis Bunuel de réunir une singulière manifestation qui eut refait l'unité, qui eut fait revivre au-delà des schismes, des querelles, des positions irréductiblement séparées, ce grand mouvement de protestation contre l'ordre des choses, qui a marqué définitivement la vie intellectuelle en France entre 1920 et 1930 — car, pour parler de l'importance de Luis Bunuel, ni Aragon, ni Breton, ni Cocteau, ni Jacques Prévert, ni Georges Bataille, Paul Eluard, Georges Sadoul, Man Ray, Michel Leiris — et la liste peut ainsi se

Ci dessus : Luis Bunuel dans *Un Chien Andalou.*

continuer longtemps — n'eussent refusé leur concours. L'idée d'un étonnant « *Hommage à Bunuel* » reste lancée; il est inimaginable de la mener à bien en une semaine. On sait en tout cas qu'il existe ainsi un dénominateur commun, mises à part les exclusives réciproques qui pourraient être lancées, entre des hommes que tout paraît séparer aujourd'hui.

De ce projet, on ne trouvera rien dans ce numéro. Au moins, *les Cahiers* ont-ils voulu marquer, comme ils le pouvaient, quelle position ils prenaient dans cette bataille des *Olvidados* qui ne va pas manquer d'éclater d'une manière ou d'une autre. Reste que de Bunuel lui-même nous n'avons rien dit — que de lui nous n'avons pas même une photographie privée — et qu'il n'y a pas de raison de laisser à des journaux à fort tirage qui n'ont pas nos scrupules, un monopole de fait.

★

Joseph Conrad fait surgir la personne de ses héros, comme dans la vie quotidienne, d'une série de récits ou de témoignages qui se moquent de la logique ou de la chronologie. On prend aujourd'hui un verre avec un quelqu'un dont on saura dans dix ans quelque action de jeunesse éclatante ou singulière; ainsi Welles nous a-t-il voulu faire connaître le citoyen Kane. Et c'est précisément de cette manière que j'ai appris de l'œuvre et de la personne de Bunuel les quelques toutes petites choses qui en font l'objet d'une destinée cinématographique sans pareille.

C'est Jean Grémillon qui m'a donné pour la première fois une idée de l'apparence extérieure de Luis Bunuel. Au moment où Bunuel, à Billancourt, tournait *Un chien Andalou,* sur le plateau voisin Grémillon terminait les intérieurs de *Gardiens de Phare.* Pour une raison tout à fait professionnelle, Grémillon, un soir, passe d'un plateau à l'autre. On n'y travaille plus. Une seule lampe encore éclairée et dans le décor complètement désert, où Grémillon ne découvre avec une certaine surprise que deux pianos à queue et deux carcasses d'ânes, il y a un homme seul, qui regarde : Bunuel. Grémillon et Bunuel se connurent surtout en Espagne, entre 1933 et 1938, où Grémillon tournait *La Dolorosa,* et où Bunuel était, je crois, directeur de production. Quelques épisodes surgissent çà et là, la première présentation à Madrid de *Las Hurdes,* Bunuel disant le commentaire au micro de la cabine de projection, et Grémillon, sur le double plateau de pick-up de la salle, changeant les disques de Brahms; ce qui m'étonnait le plus était le visage de Bunuel très gai, très doux, aussi loin que possible du sadisme prétendu de ses films, et des histoires colportées çà et là. Mais enfin, imaginer qui est Bunuel était pour moi tout à fait hors de portée.

★

Par quelques récits de Marcel Cravenne, Jacqueline Sadoul et Renée Vavasseur, qui vécurent à Hollywood de 1941 à 1945, je pouvais entrevoir ce qu'était la vie de Luis Bunuel aux USA, doublage de films en espagnol, discussions sans fin avec la mécanique à faire des films; rien n'indiquait que Bunuel fut sur le point de sortir d'un silence de plus de dix années lorsqu'il partit pour le Mexique, environ 1946. Puis le bruit se répandit que Bunuel tournait à nouveau un film, plusieurs films. Un jour, il y a une année environ, Jean Castanier me dit, presque comme un secret essentiel de l'État, que Bunuel venait de terminer un nouveau film, et qu'il allait sans doute venir le montrer à Paris.

Jean Castanier, scénariste du *Crime de M. Lange*, décorateur, assistant de Renoir, auteur d'un petit film nommé *Gitans d'Espagne* que j'aime beaucoup, et qu'il est impossible de voir tant son producteur le déteste, s'est installé depuis l'an dernier au « *Catalan* ». Il s'est construit lui-même, au moyen d'un comptoir incurvé, une sorte de petite loge où, sous la lampe, il se tient en permanence. Ses histoires sur Bunuel s'étirent sur plusieurs mois. J'y retrouve une sorte de magnétisme qui paraît en être la marque. De lui, personne semble ne rien oublier.

Un soir de février, tard, il n'y a plus personne au bar, Castanier n'est pas seul sous la lampe. Il y a avec lui un homme aux yeux très noirs. J'avais moi-même beaucoup de travail; il n'est resté que dix jours. Je n'ai jamais revu Bunuel. Mais mot pour mot, je me souviens de cette soirée. Je suis allé de surprises en surprises, d'étonnement en étonnement, tant la rigueur et l'austérité de ses propos sur le cinéma m'ont touché. J'ai déjà assisté aux représentations du cirque génial de quelques auteurs de films. Rien de pareil chez lui; le plus grand souci de l'aspect professionnel, de l'aspect métier du cinéma — non les histoires d'objectifs, de grues, de rail ou autres, qui en tiennent lieu chez d'autres — mais des questions d'organisation, de préparation. Il paraissait plus fier de 18 millions de devis, que du film lui-même. Dans un milieu où les gens, les amis eux-mêmes n'ont pas assez de pelures d'orange les uns pour les autres, son plus grand souci était de vanter son co-scénariste Alcoriza, son musicien, et même Figueroa, dont nous connaissons bien la perfection passe partout. Bunuel, de cette perfection là, ne voulait naturellement pas. Il n'y a même pas cela de commun entre *Maria Candelaria* et *Los Olvidados*. La photographie du film de Bunuel, comme celle de *l'Age d'Or* ou de las *Hurdes* est sèche, précise, aussi peu « artistique » qu'il est possible. On imagine le calvaire de Figueroa, qui comme dans l'Evangile, trouve sa meilleure réussite dans le plus cruel renoncement à son « art ». Mais enfin quatre semaines, c'est aussi une performance du chef opérateur. Bunuel se demandait comment le remercier. Figueroa, comme les grognards, marchait, souffrant du ciel sans le moindre nuage, sans le moindre tremplin à délire photographique, qu'exigeait Bunuel. Arrivent le dernier jour, et le dernier plan, Figueroa regarde un petit nuage très provocant « Allez-y » dit Bunuel. C'est le seul nuage du film.

★

Au moment où Cocteau, pour des raisons pratiquement semblables, renonce au cinéma professionnel, au moment où tout à la fois le délire du génie romantique et le délire inverse du corporatisme forcené s'emparant de la plupart des cinéastes que nous connaissons, les propos de Bunuel sonnaient étrangement insolites et s'inscrivaient en somme dans cette ligne de dépouillement total qu'il suit. Qu'ils paraissent sages et réalistes aujourd'hui. Luis Bunuel a tourné pour son producteur, Oscar Dancigers, deux films commerciaux, ponctuellement exécutés, devis et temps. En échange, Dancigers le laisse libre de faire ce qu'il veut, avec un budget limité. Ainsi naissent *Los Olvidados*. Puis Bunuel, je crois, commence un autre film, de la variété commerciale ordinaire. On reste stupéfait de la maîtrise de soi que représente l'emploi d'un tel système.

Au fond, je ne savais rigoureusement rien de la manière employée par Bunuel pour faire ses films, sur le plan strictement pratique. Au moment de préparer ce numéro, je pensai que le plus simple était d'en parler à Eli Lotar, opérateur, on le sait de *l'Affaire est dans le sac*, auteur d'*Aubervilliers*, et qui fut opérateur de *Las Hurdes*.

C'était la première fois de ma vie que je prenais rendez-vous avec quelqu'un, spécialement et uniquement pour parler de quelqu'un d'autre. Nous nous sommes bien amusés.

Lotar m'attendait avec un vieil ami de Bunuel, le peintre espagnol L. Vinès. Je ne change rien à l'ordre des propos.

Après l'*Age d'Or*, Bunuel voulait tourner *les Hauts de Hurlevent* et avait déjà écrit une adaptation très complète. Pierre Braunberger, au faîte de sa puissance de producteur, refusa le film. J'imagine que le Braunberger mécène regrette de n'avoir fait faire de films ni à Bunuel, ni à Pierre Prévert, au temps où les problèmes de la production n'étaient pas ceux qui se posent aujourd'hui.

Bunuel voyageait sans arrêt entre Paris et Madrid. Un jour, il s'asseoit à la terrasse d'un café avec un de ses amis, Acin, professeur de dessin dans une école communale; passe un vendeur de billets de loterie. « J'en veux un », dit Acin; il n'a pas assez d'argent. Bunuel lui avance la suite. « Si tu gagnes, dit-il, donne-moi l'argent pour faire un court métrage sur Las Hurdes ».

On pensait communément des Hurdes qu'elles n'existaient pas, « Esta en las Battuecas » veut dire « être dans la lune ». Il y avait bien un livre de Maurice Legendre pour y faire croire, et Lotar, l'année précédente devait y aller avec Yves Allégret; ils aboutirent à Téneriffe, et en prison.

Acin ne pouvait que gagner. Ainsi, muni de l'argent, Bunuel revint à Paris recruter son équipe, Eli Lotar, opérateur, Pierre Unik, assistant, et Sanchez Ventura. Lotar cherche à se souvenir d'une date, et s'éloigne un instant, à la recherche d'un livre de bord, journal, cahier et carnet de rendez-vous. Je reste seul avec Vinès.

Nous nous connaissons très peu. Je l'ai rencontré quelques fois chez Castanier. Vinès n'est pas seulement peintre. Les guitaristes andalous de Castanier tiennent beaucoup à ses conseils. C'est un des plus vieux amis de Bunuel. J'ai envie de lui poser à la fois toutes les questions qui me viennent. Il me raconte la mort d'Acin en Aragon, en 1937, dans son village. Il vivait caché dans un grenier. Sa femme et ses deux filles le ravitaillaient. Deux fois les gardes civils vinrent à sa recherche. La troisième fois, enfin, ils se décidèrent à battre la femme d'Acin — qui sortit de sa cachette et fut aussitôt fusillé contre le mur de sa maison.

Nous restons un instant en silence. L'Espagne déchire le cœur de tout honnête homme qui veut bien simplement y penser. Mais rien n'est plus difficile que de parler de l'Espagne à un Espagnol, 1936-1951, on ne sait plus quoi dire, comment faire pour guérir cette effroyable plaie. Très naturellement, Vinès raconte les années d'université de Bunuel, sa passion pour l'entomologie, pour les sciences naturelles, son amitié avec Federico Garcia Lorca, le petit groupe de la résidence des Etudiants à Madrid, l'arrivée à Paris, enfin. La trace de Bunuel est difficile à repérer; il semble avoir suivi des cours à l'école de comédie fondée par Epstein; comment il passe d'un côté de la caméra à l'autre, pour devenir l'assistant d'Epstein pour un, pour deux films. Les images



Los Olvidados.

du jeune auteur du *Chien andalou* détruisent celles du jeune espagnol venu à Paris, touché par tous les aspects, toutes les possibilités du cinéma. Il est clair en tout cas que Bunuel n'était pas, et je pense ne fut jamais, lié organiquement au groupe surréaliste et pas davantage au groupe des avantgardistes du cinéma. C'est pourtant au *Vieux colombier* qu'on montrera *Un Chien andalou*. Je frémis en pensant à la tâche d'un historien sérieux, de tout historien sérieux, tant d'une même personne se téléscopent les diverses images de ses divers âges. Dans cet atelier de Lotar, tandis que parle Vinès, je ne vois Bunuel que comme cette figure moyenne qu'on obtient en superposant tout une série de figures sur une même épreuve photographique, une figure moyenne de toutes ses propres figures, inévitablement.

Lotar est redescendu de la galerie de son atelier, son fameux carnet à la main. Il nous écoute discuter de l'avant garde cinématographique des années 1925-1930. Comme Bunuel, comme Vigo, dès ce moment, le terme même d'avant garde lui déplaisait, et les plans flous, les plans renversés, les petits jeux formels, où quelques penseurs voient un élargissement du langage cinématographique. Le jour de la présentation d'*A propos de Nice* au *Vieux Colombier*, Vigo, au lieu de parler de son film, ne parle que du *Chien Andalou* qu'il vient de voir et dont plus encore que la violence, le dépouillement et la sécheresse de la forme l'ont touché.

★

Lotar a tout écrit sur ce carnet, les rendez-vous, « 1933, 26 mars 9 h. 30, Bunuel », les listes de matériel, « un 120 m Debrie », le jeu d'objectifs un 25 mm, un 35 mm, un 50 mm, les dépenses, le plan de travail, presque le scénario, « 28 avril, lecture du scénario par Luis, à la Alberca ».

Le tournage fut incroyablement rapide. Partie le 20 avril de Paris, l'équipe retrouve Acin, Lorca et Raphaël Alberti le 24 mai à Madrid, le film dans la boîte.

L'histoire du film, qui est l'histoire de tous les films, se déroule au long des pages : le métrage utile déjà tourné, les neuf jours de pluie, la pellicule et les

provisions qui filent trop vite et que Bunuel toujours organisateur, rationne et met sous clé, car les villages des Hurdes sont plus pauvres en ressources que les plus éloignés des villages du centre Afrique.

Des notes émergent qui font comme assister à une projection du film : « les coqs de la Alberca », « portrait de Carmen » la nièce du moine gardien de las Battuecas, quartier général de l'expédition, les indications de la durée du trajet en voiture, ou à pied, un âne portant les bagages, « deux heures, cinq heures », etc, toute la vie exténuante de l'explorateur cinéaste — et au détour d'une page : « visite à l'âne pourri ».

Lotar a refermé son carnet. Le contact avec les gens ? le premier jour, ils ont demandé à Bunuel — viens-tu pour le bien ou pour le mal ? Bunuel, partout, vient toujours pour le bien. Ils ont eu tout ce qu'ils ont voulu. Et voici cette leçon surprenante : entre le tournage des *Hurdes*, en extérieur, dans le désert, et le tournage en studio, pas de différence pour Bunuel. Tout est reconstitué, élaboré, joué. Les paysans hurdanos *jouent* comme des acteurs, leur propre rôle.

On avait déjà le témoignage de Flaherty — celui tout récent de De Sica. Que reste-t-il donc du cinéma « objectif » « documentaire », du ciné-œil ? de l'idée d'une réalité brute extérieure transmissible telle quelle ?

Une dernière histoire enfin. Trois plans sont déjà tournés, dans l'école, et particulièrement les atroces et merveilleux visages des *pilus* qui apprennent à lire. Il en faudrait un au tableau noir, dit Bunuel, et qu'il écrive quelque chose. Bunuel saisit le livre de lecture, sur la première table à sa portée. Il ouvre. Il n'a pas besoin d'aller plus loin « Ça ira très bien, dit-il, — et il dicte « Respecte le bien d'autrui ». On peut aussi parler du hasard.

Il est fort tard. Nous pourrions continuer pendant des heures. Le premier voyage en Amérique, au même moment que celui de Prévert, et leur longue inaction. Le second voyage, avec le poste de responsable des documentaires à la Rokefeller Foundation — le contrat perdu à la suite d'une dénonciation de Monsieur S. Dali — et « l'ouvrage » de ce même Walt Disney du surréalisme, où il traîne Bunuel dans la boue, et le livre à toutes les répressions sociales et autres. Je sors enfin, ma serviette bourrée des quelques rares photographies que possède encore Lotar.

★

Je viens de voir *Los Olvidados* et encore stupéfait, je suis assis à côté de Pierre Prévert. Comment raconter l'affection, *quand on attendait des anecdotes*, des histoires. Je suis comme un Paul Guth bredouille et d'ailleurs si peu convaincu. Je me doutais que dans ces aventures c'était surtout l'enquêteur qui parlait. La triste réalité du fait m'accable un peu. Pierre Prévert et l'*Age d'Or* ? c'est si simple; on est en plein *paradis perdu de l'époque des copains; Bunuel* est un copain; les assistants de Bunuel, Brunius et Claude Heymann, encore des copains; un coup de téléphone, Pierre Prévert file à Billancourt; « Tu seras Peman, un brigand », dit Bunuel, et toute l'après-midi, les dents passées au noir, Pierre enroule sa *ficelle et joue* avec sa fourche, *comme il fait à jamais*, en attendant les Majorcains. Quel joli « à la manière de Guth » à partir de là... nous préférons parler des *Olvidados*. Décidément c'est un test. Au hasard, la fidélité de Bunuel, étirée sur des dizaines d'anées, à une condamnation véhémente de l'ordre établi — *cette sensationnelle tactique*, l'alliance lucide avec Dancigers, pour le plus grand profit des deux parties, auteur et producteur —

ces délicieux « rappels de thème », comme le lait sur les cuisses de la petite Metche et la jarre de lait de l' « Histoire de l'œil » que Georges Bataille connaît si bien — un sensationnel coup de pied à l'optimisme rassurant du cinéma bourgeois.

C'est bien un test. Longuement, hargneusement, le même soir, un tenant de l'optimisme forcené, gentil, pour tout le reste, tourne et retourne sur son petit grill mental et Bunuel et son film. Tout y passe, le « parti pris de sadisme, bien inutile », la « gratuité de la violence » j'abrège, car on pourra lire tout çà bien à loisir.

Le visage de Bunuel n'est guère plus net qu'au début de la recherche. Au fait, était-ce son visage que je souhaitais trouver ? Des gens même, qui eurent une sorte de courage physique, sont prêts à se transformer en carpette pour la poursuite de leur carrière, de leur réussite sociale; dans ce bienheureux métier du cinéma, les exemples sont plus frappants et plus nombreux, voilà tout. Le risque couru par Bunuel est celui précisément que refusent la quasi-totalité de ses confrères, celui précisément qui fait trembler, transiger, céder — tricher, parader, mentir, trahir — comment stopper cette énumération ? Sortant du Vendôme vendredi matin avec Doniol-Valcroze, je me suis dit soudain que mon sens de l'admiration s'était atrophié comme selon Lamark, le petit doigt des chevreuils qui ne pose pas par terre. On trouve des films bons, bien faits, voire excellents. Depuis Verdoux on n'avait pas senti se produire ce déclic délicieux, au delà du panégyrique, au delà de l'emballement plus ou moins aveugle, plus ou moins myope. — Ensuite on devient terriblement partial.

P. K.



Las Hurdes (Terre sans pain).

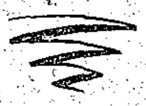


Cesare Zavattini.

Donnons à tout le monde un cheval à bascule ...

sujet de film de

CESARE ZAVATTINI



Ce synopsis inédit écrit par Zavattini en 1938 fut acheté en 1939 par de Sica qui voulait le tourner et en fit en 1940 une adaptation avec la collaboration d'Ivo Perilli; mais devant les difficultés suscitées par la censure faciste, ils durent imaginer une fin différente et optimiste (c'est ce projet, avec les deux fins, qui a paru récemment dans la revue Il Sojetto). *Néanmoins le film ne se fit pas à cause de la guerre. De son idée primitive Zavattini tira alors un roman* Toto il buono, *paru en 1943 et qui devait servir de base au scénario définitif de* Miracle à Milan.

Gec habite une ville quelque peu brumeuse avec sa femme et son fils Marc: il a trente ans et il est ouvrier à l'usine Bot. M. Bot a également une femme et un enfant.

Gec est très bon : il croit que nous serions tous vraiment bons si nous nous promenions avec des jouets entre les mains.

— « Si on donnait à tout le monde un cheval à bascule, dit-il, tout irait mieux ».

Il se peut que Gec ait tort, mais il est sincère et il voudrait vraiment dire à M. Bot : « Donnez des jouets en cadeau aux gens, vous verrez que les gens s'embrasseront ».

Quand on se dispute, Gec intervient et donne un sifflet aux adversaires, en leur disant : « Sifflez ! ». Eux, ils sifflent : après, ils n'ont plus envie de continuer à s'insulter.

Même les dettes ne parviennent pas à chasser sa pensée dominante. C'est que Gec est plein de dettes, il a ses traites à payer, il achète tout à tempérament, et quand les garçons de recettes viennent présenter les traites dans l'immeuble populaire où il loge, Gec ne peut pas toujours les payer : alors il met un masque, comme si c'était Carnaval, sa femme et son fils en font autant, si bien que le garçon de recettes se trouve en présence d'une famille masquée et les Gec peuvent rougir en paix en lui annonçant qu'ils n'ont pas d'argent.

Mais parlons un peu de M. Bot. C'est un grand fabricant de ballons pour enfants, et ses ballons sont connus partout. Tous les jours, mille ouvriers soufflent dans de longs tuyaux pour gonfler d'innombrables ballons. Parfois, par erreur, un ouvrier en fait une trop grosse grappe : ses ballons l'enlèvent dans les airs, et l'on n'entend plus parler de lui.

M. Bot a une maîtresse qui, pour lui plaire, remplit sa maison de statues de M. Bot : de temps à autre, ils en inaugurent une nouvelle ensemble.

Madré est aussi M. Bot : dans son usine, il a réservé une salle où ses ouvriers, quand ils sont vraiment très fatigués, ont tout loisir de s'enfermer afin de s'en prendre à M. Bot en criant qu'il est un voleur, qu'il est un exploiteur; après s'être soulagés de cette manière, ils retournent à leur travail, très contents, et produisent davantage.

Un jour, M. Bot a acheté un terrain aux bords de la ville, dans l'espoir d'y trouver des minéraux précieux; n'y ayant rien trouvé, il a menti à ses ouvriers : à l'en croire, il avait acheté ce terrain pour que chacun d'entre eux y pût trouver l'emplacement de sa tombe, ils l'auraient payé petit à petit, lui-même s'arrangerait pour leur retenir tant par semaine sur leur salaire. Au lieu de l'écharper, ses ouvriers s'étaient contentés de ne point l'applaudir quand il avait fait le discours des tombes, c'est pourquoi M. Bot allait répétant que ces misérables se croyaient peut-être immortels.

Une fin d'année, il annonce une bonne nouvelle à ses subordonnés : au lieu de la gratification habituelle, il a décidé de les faire participer aux bénéfices de sa firme, mais sous forme de ballons; chacun de ses subordonnés pourra donc emporter chez lui une vingtaine de ballons.

Au fond, M. Bot aurait été heureux s'il avait eu dix centimètres de plus. La nuit, il lui arrivait de se réveiller et de se dire : « Ah, si mes pieds pouvaient toucher le fond du lit ». En fait, il n'arrivait qu'au milieu, c'est pourquoi il avait un tout petit secrétaire, ses employés n'étaient pas grands, un jour il en avait même mis à la porte un, racontait-on, qui portait des talons hauts.

L'épouse de M. Bot était aussi petite, mais elle ne s'en apercevait pas. Elle était vraiment persuadée que, de même qu'Il fait pousser le blé, Dieu l'avait fait naître, elle, très riche. Tous les matins, elle accompagnait son fils à l'école afin de lui dire : « Si tu fais mal tes devoirs, tu deviendras comme celui-là ». « Celui-là », c'était Marc, le fils de Gec qui vend dans les rues les ballons de la Maison Bot. Marc est très mal habillé, à la vérité aussi mal que tous les enfants qui vendent les ballons de M. Bot, ce dernier tient à ce qu'ils soient mal habillés pour que son propre fils déteste la misère et suive ainsi les sages conseils de sa mère.

Ajoutons, par souci de vérité, que la mère de Marc, à son tour, disait à Marc, en lui montant le fils de M. Bot : « Si tu fais bien tes devoirs, tu deviendras comme celui-là ».

Gec n'avait pas suffisamment d'argent pour envoyer Marc à l'école. Il pensait à ses chevaux à bascule; à ce propos, on aurait même pu le prendre pour un sot, mais on aurait eu tort. Il était un type dans le genre de Mme Bot : il croyait que, de même qu'Il fait pousser le blé, Dieu l'avait fait naître, lui, tel qu'il resterait pauvre toute sa vie.

Gec avait tenté de voir M. Bot afin de lui parler de son merveilleux projet : il n'avait pas réussi faute de carte de visite. « Il faut avoir sa carte de visite », avait dit le secrétaire de M. Bot. Et Gec, à force d'économies, avait pu se commander des cartes de visite portant *Gec, de la Maison Bot*. Il s'en était fallu de peu qu'on ne le mit à la porte, quoiqu'il jurait qu'il appartenait pour de bon à la Maison Bot, qu'il y travaillait depuis des années, qu'une fois M. Bot en personne avait dit à ses ouvriers : « *Vous êtes les piliers de ma firme* ».

Mais le temps passe, venons-en à l'histoire de la bague.

Un monsieur distingué s'amusait, chaque fois qu'il passait près de Marc, à faire éclater l'un de ses ballons avec sa cigarette. Vient Noël, Gec fait l'arbre pour son fils, il y met quantité d'ouate, *on aurait vraiment dit de la neige*, et deux ou trois objets de quelques sous, ainsi que sa montre. Marc ne voulait rien de tout cela, il voulait que son père donne un coup de pied au derrière au monsieur qui faisait éclater ses ballons, qu'il le lui donne justement en ce beau jour de Noël, *tel aurait été le cadeau de son papa*. Gec dit *non*, Marc se met à pleurer, Gec doit le contenter. Ils cheminent ensemble au milieu de la neige derrière le monsieur, le suivent un bon bout, Marc continue à encourager son père : « Vas-y ! ». Quand arrive le moment de lui donner le coup de pied, la neige est *si épaisse* que c'est *un autre monsieur* qui a son derrière botté, cet autre monsieur crie, arrivent les agents, on l'emmène avec Gec au violon.

A la maison, la mère dit à Marc : « Ça, on peut dire que tu as eu une riche idée ». Marc tient à la main une petite bague en étain trouvée sur son arbre; *elle est enveloppée dans un bout de papier qui dit: «Mets cet anneau au doigt, tu obtiendras ce que tu voudras, pour peu que tu exprimes un vœu, mais un seul* ».

Vous savez bien qu'il n'y a pas de bague miraculeuse, mais Marc s'écrie : « Je voudrais que mon papa revienne tout de suite » et, admirable hasard, la porte s'ouvre et Gec entre. *Ce n'est pas tout.* Sa femme, qui a *passé* la bague, dit, histoire de rire : « Maintenant, il nous faudrait un peu d'argent », et voilà que Gec trouve dans sa poche un portefeuille bourré d'argent.

A ce moment, Gec lui-même, sa femme et Marc commencent à croire que la petite bague a *vraiment* la puissance *annoncée* par le papier. Peu importe que le monsieur qui a pris le coup de pied au derrière vienne réclamer le portefeuille qui est à lui et que les agents ont donné à Gec par erreur. Est-ce parce

que c'est Noël, toujours est-il que ce monsieur laisse son argent à Gec, sous condition que celui-ci ne se fâche pas si parfois il fait éclater les ballons de son fils : il a bien peur de ne pas pouvoir s'en empêcher.

Il n'en faut guère plus pour faire germer des illusions dans l'âme de la famille Gec, c'est pourquoi ils cachent la bague, Gec veut réfléchir à loisir au vœu qu'il entend exprimer, il ne veut pas en former un à la hâte et avoir à le regretter après, comme cela arrive. Ils ne se sont nullement aperçus que leurs voisins, les Stoc, des mendiants, ont découvert par le trou de la serrure et sont à leur tour convaincus que la bague a des propriétés divines.

D'ailleurs, quand les Stoc voient la famille Gec habillée de neuf et payant ses traites, ils en concluent que le mérite en revient à la bague et décident de la voler. Par bonheur, la bague est au doigt de Marc, il a tenu à la porter. Mais son doigt s'est enflé : pour voler la bague, il faudrait voler Marc tout entier.

Dans l'immeuble populaire, il n'est question que de la bague de Gec; on comprend que tous ces miséreux font alliance. Les Stoc, qui ont tout révélé, se font promettre que personne, par le truchement de la bague, ne demandera plus qu'eux-mêmes. S'ils demandent un million, il faudra que les autres demandent un peu moins d'un million, pas davantage.

L'écho de ces grands évènements arrive jusqu'aux oreilles de M. Bot. Il en parle avec sa femme et dit qu'il ne croit pas aux miracles, mais tout est possible par les temps qui courrent. Il pense aussitôt que, s'il pouvait passer la bague à son doigt, il demanderait d'avoir dix centimètres de plus, après, il ne lui manquerait absolument plus rien pour être l'homme le plus heureux du monde.

Ne vous étonnez donc pas s'il convoque un sicaire et lui dit à l'oreille : « Enlève l'enfant de Gec ».

Nous avons oublié de vous dire que le fils de Gec vient juste d'être congédié de la Maison Bot parce qu'il s'habille désormais convenablement : Mme Bot ne peut plus dire à son fils que s'il fait mal ses devoirs, il finira comme Marc, le fils de Bot. Encore une chose qu'on a oublié de mentionner, le fils de Bot, non seulement fait mal ses devoirs, mais encore fait l'école buissonnière, histoire de traîner avec les fils des gueux qui demandent l'aumône. Demander l'aumône l'enchante à tel point qu'il le fait même quand il se promène avec sa mère; celle-ci, le regard toujours droit devant elle à l'instar d'un général, ne s'aperçoit guère que son fils tend la main aux passants.

Le sicaire de M. Bot se rend donc au parc où Marc est en train de jouer et guette l'occasion d'opérer l'enlèvement. M. Bot observe la scène de loin, mais les Stoc et les pauvres de l'immeuble en font autant. Soudain, le sicaire, que M. Bot a choisi exceptionnellement grand et gros, s'approche de Marc et fait des cabrioles afin de faire amitié avec lui. Son père, notre héros Gec, se trouve à proximité, mais savez-vous par quoi il est distrait, savez-vous qui lui fait oublier Marc et la bague en danger ? La maîtresse de M. Bot. Un jour, il l'a rencontrée et depuis ce jour, il n'a pû l'oublier complètement, les jolies femmes plaisent même aux pauvres. Elle est là, sur le bord du petit lac et joue avec les cygnes : Gec s'approche d'elle, il voudrait lui dire : « Bonjour madame » — d'autant plus qu'il a des chaussures neuves.

Sur ces entrefaits, le sicaire parvient à faire grimper Marc sur son dos, Marc lui donne des tas de coups sur la tête, le sicaire endure tout en feignant d'être sa monture. Tout en caracolant, il s'éloigne adroitement, portant toujours Marc sur ses épaules : dès qu'il a franchi les grilles du jardin, il part en galopant vers l'usine Bot.

Mais les Stoc ont tout vu : ils alertent Gec qui est en train de faire sa cour à la maîtresse de M. Bot, et tout le monde part à fond de train sur les traces du sicaire.

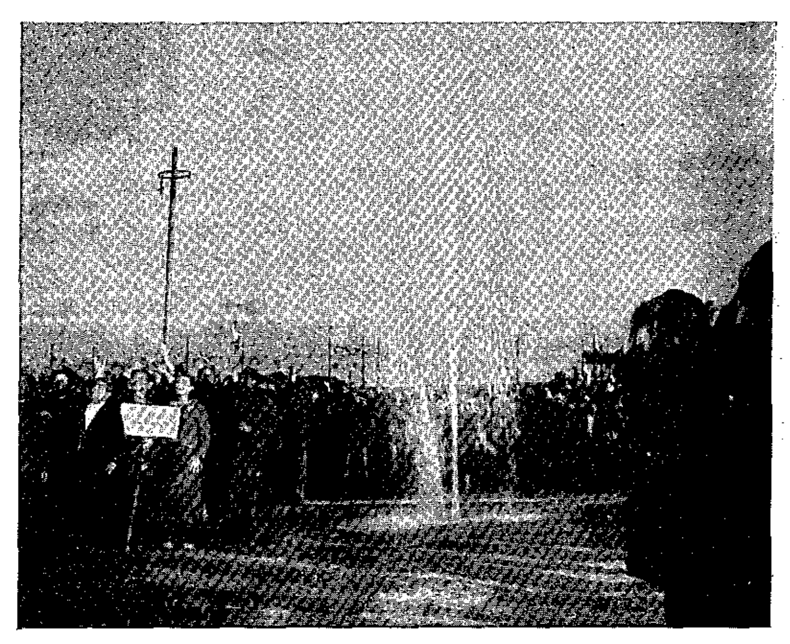
M. Bot, qui a une voiture, arrive à l'usine *avant* tout le monde : il attend anxieusement le sicaire. Il y a aussi Mme Bot qui, en excellente épouse qu'elle est, veut aider son mari. De fait, lorsque le sicaire arrive avec Marc, qui a le doigt enflé, comme nous l'avons dit, ils font preuve de la plus grande délicatesse pour lui retirer la bague sans lui faire du mal, et ils repoussent avec énergie le conseil du sicaire, qui, pour aller vite, voudrait couper le doigt de Marc. Marc pleurniche car il est quelque peu effrayé par ce qui lui arrive; alors M. Bot feint d'être un chat afin de lui arracher un sourire. Mme Bot trempe la petite main de Marc dans de l'eau chaude et c'est ainsi qu'elle parvient à lui retirer la bague tant souhaitée.

Elle en a eu juste le temps, on entend déjà les cris de Gec, des Stoc, de la foule. M. Bot a un sourire de triomphe, il enfile la bague et crie, comme un coq coquerique : « Je veux grandir de dix centimètres ». La bague passe ensuite à son épouse, laquelle crie à son tour quelque chose que *nous entendons mal*, mais il semble bien que son vœu concerne ses seins. La bague continue à circuler, tout le monde a un vœu à exprimer, des vœux de toutes sortes, assez inattendus, tel celui du secrétaire de M. Bot qui hurle : « Je veux que M. Bot meure ». Il y a même un quidam qui se met à bégayer et ne parvient pas à exprimer son vœu, il prononce : « Tatatatata », et c'est tout. Mais que fait notre Gec, vous demandez-vous. Lui aussi voudrait passer la bague et former son vœu : il en a le droit. Mais il ne lui est guère aisé de remettre la main sur la bague que se disputent ces énergumènes qui se calottent et se bottent les fesses. Quand il y parvient, au moment même où il va dire : « Je veux... », et Dieu sait ce qu'il voudrait, on entend un cri de terreur. Ce casse-cou de fils Bot, qui s'amuse comme un petit fou au milieu de ce tohu-bohu, est allé se nicher parmi les engrenages d'une énorme machine en marche, et dans un moment va être broyé. Alors, comme dans les contes de fées, au lieu de crier « Je veux ceci » ou « Je veux cela », Gec crie « Je veux que le fils de M. Bot soit sauvé ».

L'énorme machine s'arrête, comme par miracle, et voilà le fils de M. Bot sauvé. Tout le monde fait « Oh ! ». M. Bot aussi, à tel point ému qu'il embrasse Gec et le nomme sur le champ son associé. Mais les Stoc et les autres arrivent, déçus que la bague n'ait pas fait de miracle, pas le moindre, et ils s'en prennent à Gec. Force est à M. Bot de constater avec douleur que lui-même n'a pas grandi d'un seul centimètre et, comme il se jauge et mesure, apparaît un mécanicien qui annonce qu'il n'y a pas de miracle qui tienne, la machine, c'est lui qui l'a arrêtée quand il a vu surgir toute cette foule hurlante. Alors M. Bot dit à Gec qu'il aille au diable avec sa bague, il le congédie de son usine, il se peut même qu'il lui assène un coup de pied au derrière.

CESARE ZAVATTINI

MIRACOLO A MILANO (MIRACLE A MILAN), film de VITTORIO DE SICA. *Scénario :* Vittorio de Sica et Cesare Zavattini, en collaboration avec Cecchi d'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci, d'après le roman de Cesare Zavattini « Toto il Buono ». *Images :* Aldo Graziati. *Truquages :* Vaclav Vich et Enzo Barboni. *Musique :* Alessandro Cicognini. *Interprétation :* Emma Grammatica (Lolotta), Francesco Golisano (Toto), Paolo Stoppa (Rappi), Brunella Bovo (Edwige), Guglielmo Barnabo (Mobbi), Anna Carena (la grande dame), Alba Arnova (la statue). *Production :* P.D.S. - E.N.I.C., 1951. *Distribution :* R.K.O.



Miracle à Milan.

Réflexions sur (et à propos de) MIRACLE A MILAN

par

CLAUDE ROY

1. — *QUELQUES NOTES PRELIMINAIRES*

Ne soyons pas réalistes, dit le Kritikhdhar, à ses ouailles les artistes. Soyons réalistes, dit le patron à ses ouvriers, leur refusant l'augmentation qu'ils demandent. Ils ne parlent pas (j'espère) de la même chose.

★

Nous allons nous payer une belle tranche de vie, dit le boucher se préparant à tuer son bœuf.

★

Il n'y a pas de réalisme tout court. Mais *des* réalismes.

★

Des diverses façons de peindre un oignon, la plus efficace met les larmes aux yeux.

★

Il est moral que le même mot, de *naturalistes*, s'applique à certains écrivains, et à ceux qui piquent les papillons sur des bouchons, trempent les viscères dans le formol.

★

La bourgeoisie occidentale aime les chansons réalistes (c'est-à-dire canailles) et déteste les œuvres réalistes, quand la réalité y est celle des bons sentiments.

La réalité, ce n'est pas seulement ce qui se touche. Les idées générales sont (aussi) une réalité.

★

Les faux-semblants de la ressemblance.

★

Le vrai réalisme est d'abord un état d'âme, qu'on nomme aussi l'honnêteté.

★

Etre *réaliste*, ce *n'est pas s'adonner* à la manie de la décalcomanie.

★

Le Swift de *Gulliver*, le Dickens de *La Petite Dorritt* sont profondément réalistes.

★

Le réalisme n'est pas l'art d'être un empailleur ventriloque.

★

Le réalisme n'est pas une absence d'auteur, mais une présence d'esprit.

★

L'irréalisme méthodique rejoint souvent l'état d'esprit de ceux qui se sont occupés de politique, et se sont trompés. Personne n'est plus opposé à la politique en soi que ceux qui se sont mis au service d'une *mauvaise* politique. *Jouhandeau*, *Chardonne*, *etc*, blâment gravement les écrivains pour qui la politique est une réalité. Pas d'esprit plus purs que ces anges, qui font maintenant la bête après l'avoir servie.

★

Si l'objectif parlait, il dirait à l'opérateur : surtout, ne soyons pas *objectifs*.

★

Les gros souliers du Réaliste écrasent les pieds nus de la réalité.

★

Je suis un homme, pense l'adolescent qui sort du bordel. Je suis réaliste, pense le cinéaste qui y entre.

★

A l'état brut, la réalité est *invisible*.

★

2. — *FRAGMENT D'UN ENTRETIEN AVEC CESARE ZAVATTINI*

J'ai la plus importante collection de peinture du monde, dit Zavattini en riant. Plus de sept cent toiles, de tous les grands maîtres contemporains.

C'est vrai. Zavattini a plus de sept cent toiles. Elles couvrent les murs de son cabinet de travail, les murs du couloir, les murs de la salle à manger. Il y a un panneau d'*autoportraits*. Un panneau de portraits de Zavattini par tous ses amis peintres.

Le plus grand de ces tableaux a 10 centimètres sur 12.

Le bureau de Zavattini sent l'huile de lin, la peinture, la térébenthine. Un chevalet dans un coin, une palette, une toile en train.

Zavattini me fera porter demain par un de ses gosses son portrait par lui-même. Très ressemblant. La gentillesse (la vraie, celle qui parfume tout, comme la menthe sauvage écrasée dans la paume de la main), la gentillesse, faite peinture et visage. Zavattini, c'est *Toto il Buòno* parvenu à la cinquantaine (*Toto il Buono* est le livre dont il a tiré *Miracle à Milan*). Il s'est fait tant de cheveux à force de vivre dans un monde où *buon giornó* ne veut pas vraiment dire *bonne journée*, qu'il a perdu ses cheveux.

Extraordinaire *politesse* de Zavattini. Cette politesse de ceux en qui on ne distingue plus la courtoisie cultivée de la bonté naturelle.

....

— « L'impasse où risque de nous conduire ce qu'on a appelé le *néoréalisme* (Zavattini parle français et tire ses mots, un à un, hésitants et solides, de sa réflexion. Et puis, quand il n'y tient plus, il continue en italien)... c'est... une certaine... complaisance... On dit... les choses... comme elles sont. Il faudrait dépasser maintenant ce stade, qui a été nécessaire à l'Italie, de la simple constatation... *Incidevare sempre piu nei rapporti concreti e sociali...* Il ne faut pas nous répéter... Après *Le Voleur de bicyclette,* de Sica et moi nous sentions le besoin d'aller plus loin, de faire autre chose, de dire davantage... ».

3. — *TOTO IL BUONO*

Zavattini est né en 1902, à Suzzara, dans la province de Mantoue, au sud du Pô. Il est l'auteur de quatre livres : *Parliamo tanto di me, I poveri gonno matti, Io sono il diavolo, Toto il Buono,* et d'une centaine (au moins) de scénarios de films.

Au cinéma, Cesare Zavattini est connu comme le Père spirituel du néoréalisme italien. En littérature, à ses débuts du moins, il appartient plutôt à ce qu'on pourrait nommer l'école du néo-irréalisme italien, l'école du premier Chirico, de Tommaso Landolfi, d'Aldo Palezzeschi. On a traduit en français quelques-uns de ses contes. Ce sont de courtes pochades discordantes et oniriques. Il est regrettable que *Toto il Buono* n'ait pas été édité chez nous. Le succès, que je crois certain, de *Miracle à Milan,* incitera peut être traducteurs et éditeurs à révéler l'*écrivain* Zavattini.

Dans l'œuvre de Zavattini, *Toto il Buono* est, me semble-t-il, un livre décisif. Il y avait d'un côté, un Zavattini tiré vers l'irréalité du réel, qui écrivit l'histoire d'un monsieur vomissant des mots (*ils étaient faits d'une substance visqueuse, ou plutôt d'une matière semblable à celle des méduses...*) et de l'autre, le Zavattini que tout le monde connaît, le réaliste. (Les choses ne sont pas si simples que je les grossis ici : *I povero sonno matti* est un livre très complexe et riche...).

Toto il Buono est un récit où le fantastique n'a plus pour fonction de nous dépayser, mais de nous révéler le paysage. Ceci n'est pas (l'usage du mot *révélation*) une figure de rhétorique critique.

4. — *PARENTHESE SUR LE CARACTERE « REVELATEUR » DE « TOTO IL BUONO »*

Le photographe et documentariste italien Gillo Pontecorvo déjeunait dans le centre de Rome (près des Parioli, un quartier très *beau-quartier*) avec l'interprète de *Miracle à Milan,* Brunella Bovo.

— « Tout de même, dit Brunella à Gillo, un décor comme celui de *Miracle à Milan,* avec les baraques des copains de Toto, c'est de la pure fantaisie. C'est aussi fantastique que la colombe magique, que les balais volants et que les miracles... ».

— « Est-ce que tu as un quart d'heure après le déjeuner ? » demande Gillo.

A dix minutes du très bon, confortable, rassurant restaurant, Gillo Pontecorvo a conduit Brunella Bovo dans le cœur même de Rome. Entre les grandes maisons neuves et ensoleillées s'étendait un décor très reconnaissable : ces baraques de bois, de tôle rouillée, de carton goudronné, ces misérables entassés

à six ou huit dans des cabanes à lapin grandeur d'hommes, ces colombes (même les colombes). Brunella avait *reconnu* le décor qu'elle avait cru imaginaire. Le décor de *Toto il Buono*. Le décor de *Miracle à Milan*. Et quand Gillo Pontecorvo a photographié Brunella devant une des cahutes de ce « village abyssin », tenant une *colombe à la main*, personne n'a voulu croire d'abord qu'il s'agissait d'un *reportage*, et non pas d'un *photogramme* du Film. (photo page 33).

★

J'ai revisité Milan après la sortie de *Miracle à Milan*. Les confrères italiens nous disent :

— « Veux-tu qu'on t'emmène voir le vrai modèle de *Miracle à Milan*, le « villaggio Del Cagnaro », le « villaggio dei barboni ? ».

La municipalité démochrétienne de Milan est en train de prendre des mesures pour supprimer les « villages nègres » de la banlieue milanaise.

Mais *Toto il Buono* est un conte de fées. L'intérêt des contes de fées, c'est quand ils sont aussi comptes de faits.

5. — *TOTO IL BUONO* (suite)

Toto le bon avait été trouvé dans un chou de son jardinet par une vieille dame très bonne nommée Madame Lolotta. Dès qu'il sut écrire, Toto aidait Madame Lolotta à envoyer des lettres anonymes : « *Ils en envoyèrent une aux époux Tarvis, par exemple, dans laquelle ils les informaient qu'on avait entendu dans la rue le garçon laitier dire du bien des époux Tarvis* ». Quand Madame Lolotta mourut, Toto, en suivant le corbillard découvrit avec émerveillement la grande ville où il n'était jamais allé. Comme il était tout seul à suivre le corbillard et qu'il avait de toutes petites jambes, il le perdit.

A dix huit ans, sorti de l'orphelinat, Toto commença à avoir des ennuis. Il demandait aux passants qu'il croisait : « *Come state ?* ». Les passants s'arrêtaient, puis se mettaient en colère. « *Comment je vais ? Mais nous ne nous connaissons pas* ». Toto répondait : « *Non, mais je voulais savoir comment vous alliez* ». Les gardiens de la paix accusaient Toto de la troubler. Quand il avait très soif et buvait à une fontaine publique, il ameutait tout le monde en criant : « *Evviva l'acqua ! Vive l'eau !* ».

Devenu le chef d'une petite communauté de pauvres diables qui vit dans des baraquements, sur la « zone » de la grande ville, Toto démontre de grandes vertus d'administrateur. Ayant remarqué que les enfants traînent dans les rues du village de cabanes, il donne aux rues des noms utiles : *Rue* 7 *fois* 8 *font* 56, *Rue* 9 *fois* 9 *font* 81.

Il existe dans la ville près de laquelle habite Toto, un grand homme d'affaires très riche et très méchant nommé Mobic. Mobic a augmenté considérablement la productivité de ses usines en adjoignant à chaque atelier une « *Chambre Mobic* » insonore, où les ouvriers sont autorisés à aller périodiquement crier « *Mobic est un salaud. Mobic est un voleur* ». *Ils revenaient de la chambre Mobic gais et soulagés, prêts à se remettre au travail avec plus d'ardeur.* Mobic a acheté pour son personnel une colline fleurie qui leur offrira après leur mort le décor idéal d'un cimetière champêtre. Chacun de ses ouvriers a une concession perpétuelle retenue dans ce cimetière, pour le paiement de laquelle on leur retient sur leur feuille de paye hebdomadaire une petite somme. Les ouvriers ne sont pas très contents de cette initiative : « *Canailles*, dit Mobic, *vous croyez peut-être que vous ne mourrez pas ?* ».





A gauche : Brunella Bovo photographiée par Gillo Pontecorvo dans la « zone » de Rome; à droite : une image de *Miracle à Milan* (voir page 32).

Les amis de Toto vivent de peu. L'un d'eux est spécialiste de l'agression à main armée. Il tourne le canon de son revolver contre sa tempe et dit : « *Ta bourse ou MA vie* ». Un autre personnage du livre a inventé une automobile verticale, où l'on conduit d'une main en se tenant à une poignée de cuir, comme dans les autobus « *afin que la vue de gens commodément assis ne suscite pas chez les spectateurs des pensées de haine et de jalousie* ». Quant à Toto, il a monté une petite et modeste entreprise d'éloges. Pour 10 lires de l'heure, on peut avoir à son service un laudateur particulier qui répète toutes les minutes : « *Vous êtes une âme noble et lumineuse* ».

Tout se gâte lorsqu'un gisement de pétrole est découvert sur le terrain vague où Toto a installé ses compagnons. Il y a un traître parmi eux, le vilain Rap, qui rêve depuis longtemps d'avoir un chapeau haut de forme. En échange de cette coiffure tant désirée, Rap révèle à Mobic l'existence du champ pétrolifère. Mobic achète le terrain et décide d'en chasser les « *baracchesi* ». La police et les gardes mobiles succèdent aux huissiers. Mais du ciel, Madame Lolotta veille sur Toto. Un songe le transporte pendant un des intervalles du combat. S'il ajoute, avant d'énoncer un vœu, le mot *Tac*, Toto pourra réaliser tout ce qu'il souhaite — et tous les vœux de ses amis. « *Tac, je veux que tout le monde soit coiffé d'un haut de forme* », dit Toto : et tous ses compagnons ont la coiffure de Rap. Les gardes mobiles qui se préparent à matraquer les miséreux sont frappés de paralysie. Les « *avanti* ! » que jette leur colonel se transforment en grands airs d'opéra. Toto, qui n'avait jusque là compté que sur ses faibles ressources, qui galvanisait ses troupes en s'accrochant au dos un poisson de papier (*sachant*, dit Zavattini, *que lorsqu'on voit quelqu'un avec un poisson de papier suspendu dans le dos, on ne peut pas s'empêcher de rire* »), Toto devient tout puissant...

Faut-il dire en davantage pour faire comprendre que *Toto il Buono* est un livre ravissant ? L'humour de Zavattini est extrêmement personnel. On pense parfois à Marcel Aymé (avec moins de sécheresse de cœur), à Supervielle (avec une gratuité moins dolente que celle où parfois tombe l'auteur de l'*Arche de Noé*). Mais si on tient à des références, celles qui cernent le mieux la *singularité* de l'art zavattinien sont extra-littéraires. C'est aux *cartoons* de certains humoristes américains que fait le plus songer *Toto il Buono* : à l'auteur de

ce *comic-strip* pour vrais adultes, *Barnaby*, au Steinberg de *The Art of Living*, à Cobean et à Soglow. *Toto il Buono* au lecteur *ravi* apparaît d'abord comme le scénario idéal d'un impossible dessin animé.

6. — *LES MIRACLES N'ONT PAS LIEU QU'UNE FOIS*

Au lendemain du *Voleur de bicyclettes*, il y a d'une part l'écrivain Cesare Zavattini, de l'autre l'équipe Zavattini - De Sica. Il y a ce conte de fées qui s'appelle *Toto il Buono*. Et il y a ces deux hommes de cinéma qui sentent qu'un excès de *complaisance* dans le réalisme-descriptif peut les conduire à une impasse, les coincer dans un cul de sac.

Car, pour dépasser *Le Voleur de bicyclettes*, il faudrait prendre le taureau de la réalité par ses cornes sociales. L'Italie où se passent les films de Zavattini est l'Italie de 1950, l'Italie du chômage et de l'économie de guerre, l'Italie embringuée dans le Pacte Atlantique et déglinguée par le Plan Marshall, l'Italie des trusts, et aussi celle du plus nombreux Parti Communiste d'Europe occidentale. Pour aller plus avant dans la réalité quotidienne de l'Italie, il faudrait montrer ce qui détermine et engendre la misère et la gentillesse, la pauvreté et la colère du peuple italien.

Ou bien il faudrait suivre le conseil, que je ne crois pas excellent, donné par Pierre Kast ici même (1) : puisqu'on ne peut rien dire d'*essentiel* au cinéma, à cause de la censure, des producteurs, du système lui-même, mieux vaut ne pas gâcher les vrais grands sujets et préférer s'attaquer aux sujets sans importance (Est-ce que je trahis la pensée de Pierre Kast ?). Puisqu'on ne peut pas faire le vrai, total, cruel film sur Hearst, puisque *Citizen Kane* est un échec commercial, contentons-nous de *La Dame de Shangaï*.

De Sica et Zavattini ont préféré se satisfaire de *Miracle à Milan*.

★

Et il est certain que *Toto il Buono* est devenu *Miracle à Milan* dans la mesure même où ce que Zavattini et De Sica avaient à dire, ils ne pouvaient le dire que *par la bande*. Mais il est sûr aussi que cette nécessité, après tout anecdotique (un jour il n'y aura plus de censure, et plus de producteurs-producteurs, etc.) rejoint une nécessité esthétique. Celle à laquelle, depuis les origines de la création littéraire et dramatique répond, de l'Aristophane des *Oiseaux* au Swift de *Gulliver*, le genre allégorique.

7. — *VUES SUR L'ALLEGORIE*

L'allégorie n'est pas seulement l'art de ne pas se faire comprendre des empêcheurs de penser tout haut, mais aussi l'art de mieux faire voir la vérité à tous.

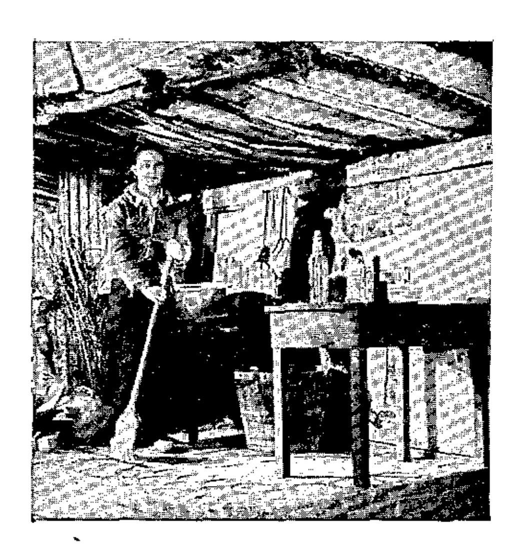
Il est curieux de remarquer, quant au premier point, ce qui s'est passé avec *Miracle à Milan*. Si l'usage qui y est fait de l'allégorie a pû en permettre la sortie, aussitôt après celle-ci, il a permis aux adversaires de la *morale* du film d'y voir beaucoup plus que les auteurs n'avaient pensé y mettre. Ainsi, les porte-parole du Vatican ont condamné *Miracle à Milan* pour *matérialisme*, parce qu'on y voit les enfants naître dans les choux. Lorsque les amis de Toto s'envolent à califourchon sur les balais des nettoyeurs municipaux, au-dessus de la cathédrale de Milan, en direction (disent le roman et le commentaire du film) « *d'un regno dove dire buon giorno vuol dire veramente buon giorno* »,

(1) Conseil paradoxal et que ne suit (heureusement) pas Pierre Kast lui même. Puisque je viens de voir son dernier film, un *Goya*, qui *signifie* précisément quelque chose d'essentiel, qui *signifie* ce que Goya pensait de la guerre, de ses désastres, etc.

« *d'un pays où bonjour voudra vraiment dire bon jour* », les critiques de droite ont pris un plan de Milan, l'ont orienté, et ont remarqué gravement que les chevaucheurs de balais s'éloignaient dans la direction de l'Est — c'est-à-dire de l'Union Soviétique. Ainsi, Zavattini et De Sica, qui ne sont ni matérialistes, ni communistes, se sont découverts l'être dans la presse réactionnaire italienne.

Non, je ne crois pas que les seules circonstances politico-économiques aient imposé aux auteurs de *Miracle à Milan* l'usage de l'allégorie. Pas plus que la seule occupation allemande n'explique qu'Aragon ait écrit son plus beau poème, qui est l'admirable *Broceliande,* en utilisant dans un dessein allégorique les vieux mythes de la Table Ronde. Pas plus que, dans *La Petite Dorritt* de Dickens, l'invention des Mollusques et de leur aristocratie allégorique n'a été imposée à l'écrivain par la crainte des critiques *tories* et du gouvernement. L'allégorie est un bon moyen de ne pas être entendu par les demi-sourds. Mais c'est aussi, mais c'est peut-être surtout, un bon moyen de faire l'ouïe plus fine à ceux qui entendent normalement.

L'allégorie, procédé qui consiste à décrire une chose en ayant l'air d'en décrire une autre, est d'abord une technique de la complicité imposée au lecteur ou au spectateur. Toute œuvre d'art valable requiert, pour être vraiment pénétrée, un effort de la part de celui qui en veut jouir. Mais dans l'œuvre allégorique, cet effort est posé comme condition première. On demande au spectateur de *Miracle à Milan* non pas seulement d'être le miroir passif d'images se succédant, non pas de se laisser doucement engluer au piège des apparences, mais de *collaborer* avec les auteur. Il y a dans le néo-réalisme, dans le réalisme tout court, une tentation de paresse qui n'est pas seulement celle dont est séduit l'auteur, mais celle dont est insidieusement bercé le spectateur. *Miracle à Milan* (comme, sur un plan plus modeste, *Passeport pour Pimlico*) est un film qui brise avec cette façon de ronronner dans et devant l'écran où le réalisme dit pur risquait de nous faire tomber. Au spectateur du *Voleur de Bicyclettes* on demandait d'entrer dans la rue, au restaurant, au foyer. Au spectateur de *Miracle à Milan,* on demande d'entrer dans le jeu.




Vittorio de Sica : *Miracle à Milan.*

Et le jeu consiste à non seulement *décrire* les images comme elles apparaissent, mais à *nommer* les choses comme elles sont. Le jeu, c'est de faire jaillir le *plus de* réalité possible par le contraste avec le *moins* de vraisemblance. Il n'est pas vraisemblable qu'une colombe magique donne de tels pouvoirs à Toto, il n'est pas vraisemblable que les pauvres gens de Milan s'envolent sur des manches à balai, il n'est pas vraisemblable que les hommes d'affaires parlent comme des personnages de Grandville, et que leurs discussions de conseil d'administration se transforment à nos oreilles en aboiements de chiens et hurlements de loups. Mais par contraste et contre-coup, il est très exact que les pauvres soient chassés par les riches, que les *trusts* s'inquiètent peu du bonheur de ceux qu'ils exploitent, que les Mobic (qui dans le film est devenu Moppi) sont dans la réalité assez semblables à celui que décrit Zavattini au chapitre 3 de son roman et dans le cours de son film. Il n'est pas vraisemblable que les flics soient frappés de paralysie, la matraque en l'air, et chantent contre leur gré des airs d'opéra. Mais l'Italie entière a reconnu dans *Miracle à Milan* les assommeurs mercenaires de la « célère », la *manganella* au poignet, débarquant, luisant de cuirs bien vernis, de leurs *jeeps* maintien de l'ordre. L'usage de l'allégorie dans un décor contemporain n'est pas une façon de dire plus facilement des choses difficiles à dire. C'est, au contraire, jouer la difficulté, parce que l'esprit quêteur, l'esprit critique du spectateur sera tenu constamment en éveil et en alerte. L'allégorie ne se présente pas ici avec les airs fallacieux de bonne grosse fille que sait prendre la fameuse tranche-de-vie naturalisée en tranches. L'allégorie exige du spectateur qu'il démêle constamment les fils savamment emmêlés de la fiction et de la vérité. L'allégorie est un *révélateur*.

8. — *L'ALLEGORIE ET LE SANG CHAUD*

Il y a deux conditions essentielles qui font de l'allégorie un genre valable. La première est que la vérité en soit l'objet. La vérité, et non pas les jeux arbitraires de l'imagination, la galerie des glaces des caprices intérieurs, le vain dédale des vaines fuites. Quand Jean de Meung écrit le second *Roman de la Rose*, ou Bunyan le *Pilgrim's Progress,* quand Swift écrit les *Gulliver's Travels* ou Zavattini *Toto il Buono*, ils n'ont pas l'intention de s'évader de la réalité, mais de la mieux embrasser. S'ils se déguisent et se contraignent, c'est comme le Loup du Petit Chaperon Rouge : c'est pour mieux te manger, mon enfant-réalité. Et la seconde, c'est que l'allégorie ne soit pas un monstre au sang froid et au mécanisme purement intellectuel. C'est la sauvage indignation, la *soeva indignatio* de Swift, c'est la révolte de Jean de Meung, la foi de Bunyan, la bonté de Zavattini qui donnent à ces livres si différents une même vivante et concrète chaleur. Cette chaleur que De Sica, metteur en scène, a su partager avec Zavattini, auteur.

Et il y a peut-être, des défauts, dans *Miracle à Milan*. Il me semble que, dans le roman comme dans le film, Zavattini n'a pas su très bien comment conclure. C'est probablement parce qu'il est comme ça dans la vie. Là aussi il ne sait pas très bien comment conclure. Mais j'écris ceci plusieurs mois après avoir vu pour la première fois *Miracle à Milan,* et la plupart des grands moments du film me restent dans le regard avec une vivacité, une fraîcheur émerveillantes. *Miracle à Milan* est une machinerie élaborée avec infiniment de soins et de calculs. Mais aussi d'amour. La scène où Toto joue avec une petite fille engourdie de froid pour la contraindre à se réchauffer est, sur ce plan, l'égale de tant de scènes inoubliables de Chaplin, un des sommets de notre cinémathèque

sentimentale. Et c'est peut-être ce qui fait de *Miracle à Milan* une œuvre qui me semble, en un sens, plus profondément satisfaisante en tant que film que *Toto il Buono* en tant que roman. Non qu'on puisse mésestimer le livre, qui est de premier ordre. Mais tout au long du récit littéraire, court je ne sais quelle charmante *réticence* du conteur, je ne sais quel indéfinissable air-de-ne-pas-y-toucher qui est totalement absent des meilleures parties du film.

Il n'y a pas de meilleur exemple du progrès ainsi réalisé par Zavattini en confiant à De Sica une version cinématographique de son roman, que le lieu de l'action. Dans *Toto il Buono*, c'est une ville de conte philosophique, Bamba. Dans *Miracle à Milan*, c'est une vraie, vivante, bruissante ville, c'est Milan. Je n'ai que l'air de me contre-dire. Car c'est précisément ce plus-de-réalité qui donne au plus-de-fantaisie du film sa valeur spécifique. Une allégorie est émouvante et significative dans la mesure, précisément, où le fictif s'y compare au réel. Si les balais s'envolent au Royaume de Cocagne, c'est une fable. Si les balais s'envolent à Milan, c'est une façon d'en apprendre un peu plus sur Milan, sur les Milanais, sur les hommes. Ce qui nous intéresse désormais, ce n'est plus tellement de savoir ce que dit et fait le Chat Botté au pays de Melusine et de Viviane. C'est de voir ce qu'il advient du Chat Botté quand il débarque à New York ou à Paris. Ce qui fait le prix d'une allégorie se mesure par l'équation :

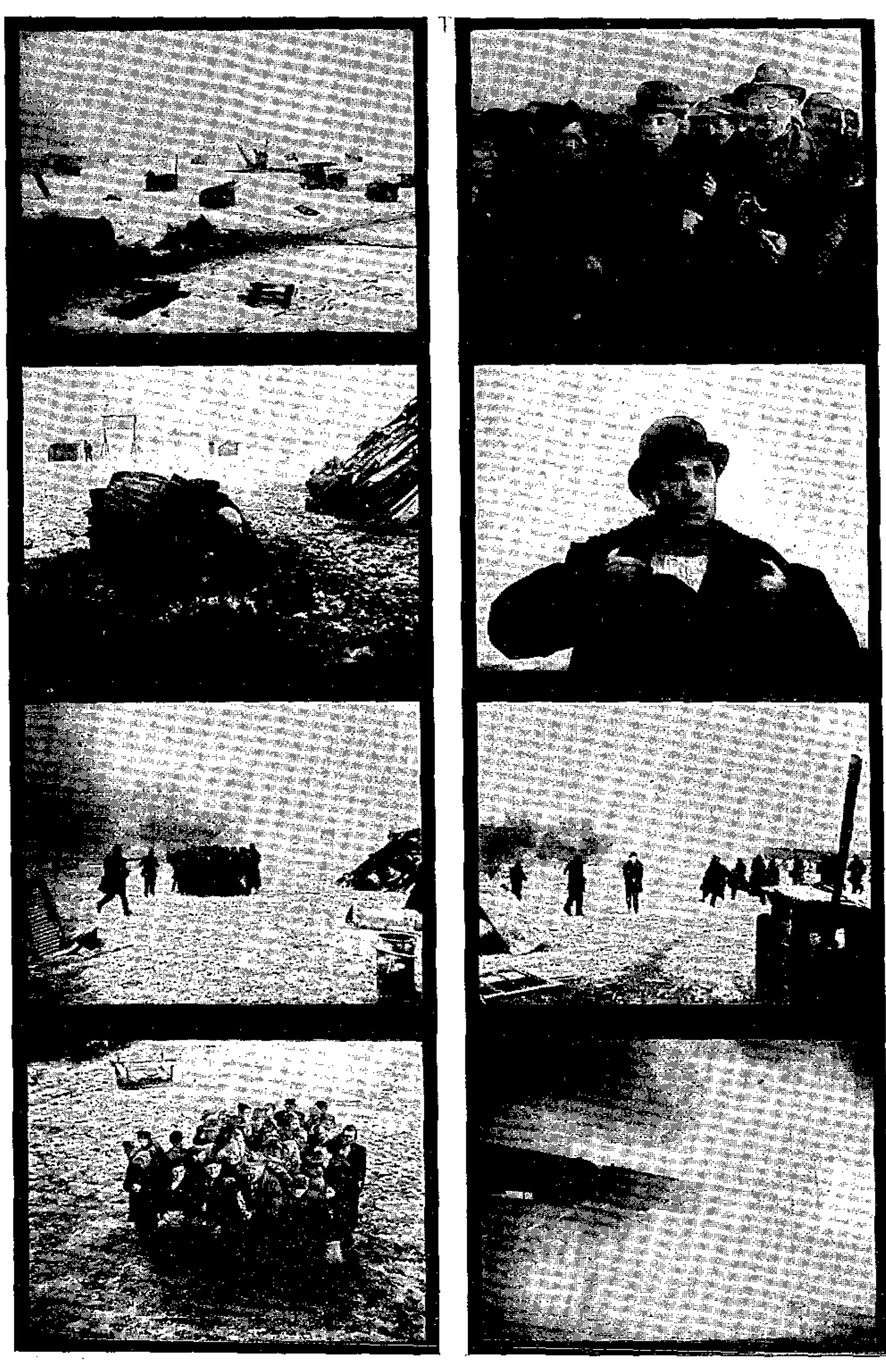
$$\frac{\text{quotidien} \times \text{insolite}}{\text{vérité}}$$

Ni la réalité toute nue (elle a froid), ni l'allégorie toute pure (elle a faim). Mais *Miracle à Milan* (par exemple), assez bon exemple d'un des avatars du réalisme, et de ce qu'on pourrait nommer le réalisme irréaliste.

CLAUDE ROY



Vittorio de Sica : *Voleurs de Bicyclettes*.



Vittorio de Sica : *Miracle à Milan* (la séquence du « rayon de soleil »).





LETTRE DE ROME

par

NINO FRANK

Rome, Décembre 1951

Les Champs-Elysées, avec leurs palaces et leurs cafés, pris comme le milieu de la vie cinématographique à Paris, on peut dire que leur homologue à Rome, c'est la Via Veneto, au seuil du Pincio, avec ses pâtisseries à gandins monoclés et ses hôtels à « mondaines ». Haut *hinterland* des quartiers du centre, la rue se prolonge jusqu'à la place Barberini et à ses bureaux de producteurs, et, plus calme et petite que les Champs-Elysées, elle paraît recéler une activité d'autant plus intense. Il ne faut pas oublier la proximité de l'Ambassade des Etats-Unis, qui y fait figure de souverain témoin... En bordure de la Villa Borghese et jusqu'au quartier snob des Parioli, les bureaux et demeures des cinéastes, alors que les distributeurs semblent s'être groupés ailleurs, dans quelques rues avoisinant la merveilleuse nouvelle Gare Termini, prochaine vedette d'un film.

La topographie de l'endroit ainsi délimitée, (et Rome surclasse définitivement Milan, où toutefois le cinéma s'agite, et bien entendu Turin, Venise et Naples, dont les studios travaillent au ralenti), voici les quelques faits que note sur son calepin le voyageur de passage, en ce mois de décembre encore beau malgré ses tornades :

1° pour des difficultés qui sont sensiblement les mêmes qu'en France, — quasi impossibilité d'amortir dans le pays même le coût des films, avances et non subventions de l'Etat, salaires scandaleusement élevés des vedettes, mais, en revanche, frais généraux et salaires ouvriers moins élevés qu'ici, tournage très fréquent en extérieurs, concurrence nombreuse des films américains, leurs bénéfices restant il est vrai bloqués en Italie, — un esprit d'entreprise infatigable, une euphorie à la Babbit, des imbroglios de capitaux qui aboutissent pourtant à un travail constant, bref, exactement l'opposé de chez nous. Bien sûr, à tout cela il faut ajouter la perspective que, sur plus de cent films tournés depuis un an, les quatre cinquièmes seront probablement déficitaires; mais l'Italie, habituée au régime d'inflation, tient les déficits pour des accidents fatals et somme toute provisoires;

2° la première grosse affaire homosexuelle dans les milieux du cinéma : fin octobre, le comédien Renda, vedette d'un film récent sur Giuliano, où il tenait le rôle même du fameux bandit, est assassiné à son retour du studio par son compagnon d'appartement. C'est une nouveauté dans un pays où la pédérastie n'était pas encore devenue un élément de la vie sociale, et probablement l'un des signes que l'Europe s'étend de plus en plus vers le sud, et que le cinéma se continentalise;

3° le succès va, pour le moment, à une série de nouveaux comiques, qui reprennent le style de Toto, — plaisanteries locales et ensembles de filles merveilleuses, — mais avec moins de génie et sans sa très princière mâchoire : Carlo Croccolo, Rascel, Nino Taranto, Walter Chiari, voilà les idoles actuelles des foules italiennes, idoles tout à fait inexportables car leur succès est basé sur des « scies » qu'ils répètent à longueur de bande, et une cocasserie rigoureusement mécanique (on prétend que Croccolo, leur numéro I, serait doublé, son débit n'ayant pas le même humour que ses attitudes);

4° les auteurs de films puisent de plus en plus systématiquement leur inspiration dans les journaux et la vie de tous les jours, à l'encontre de ce que nous faisons, en inventant des histoires dans l'abstrait ou en recourant au livre et à la scène. Producteurs et scénaristes, à Rome, flairant le vent, cherchent constamment les thèmes d'actualité susceptibles d'intéresser encore le public six mois plus tard (et voilà peut-être expliquée la genèse du « néo-réalisme », qui d'ailleurs, en Italie même, ne fait pas recette, surtout quand il prend la forme du film social à l'américaine, comme c'est le cas, ces temps-ci, de *La Ville se défend*, de Pietro Germi). Cela produit des cas singuliers : tel, l'accident de la Via Savoia, — deux cents jeunes dactylos postulant une place et victimes d'un escalier qui s'effondre, — qui inspire deux équipes différentes, si bien que voilà Giuseppe de Santis et Augusto Genina tournant, en ce moment, le même sujet ou presque. Pareillement, Sergio Amidei prépare un film sur le football, Cesare Zavattini donne à Sica le thème des « économiquement faibles » (*Umberto D.*), après celui des *sciuscià* et des vols de vélos;

5° la rentrée d'Elsa Merlini, la célèbre fantaisiste de l'époque des « téléphones blancs », à Cinecittà : rentrée qui s'effectue par *Soubrette présentant bien*, où tous les grands noms du cinéma, des Filippo à Isa Miranda, et de Cervi à Sica, ont accepté de figurer. La personne même de la Merlini importe peu, ce qui importe c'est le retour d'un genre que l'on croyait révolu, avec les causes qui l'avaient produit, — la censure fasciste qui interdisait toute référence à une réalité décevante;

6° côté stars, Miranda, Magnani, Cervi, Fabrizi, les Filippo se maintiennent, Alida Valli et Lea Padovani, revenues en Italie, retrouvent leur prestige, et Silvana Mangano asseoit définitivement sa jeune royauté avec *Anna*, qu'elle vient de tourner sous la direction d'Alberto Lattuada, — en religieuse, et avec presque toute sa famille. La vedette à la mode en ce moment est Gina Lollobrigida (au nom si curieux pour nous, d'autant plus que les Italiens l'abrègent en « Lollo »), que l'on fourre partout, mais qui malheureusement ne sait ni jouer ni parler, à ce qu'on dit; ensuite, Lucia Bose, Isa Barsizza, Silvana Pampanini, — le caractère commun à ces starlets étant leur présence charnelle plutôt que leur talent. Côté hommes, Raf Vallone, que l'on commence à mettre à toutes les sauces;

7° des méthodes d'exploitation originales : sauf exceptions, pas de longues exclusivités, mais la même salle n'hésite pas à redonner, après deux ou trois mois, le film qui a eu du succès. Ainsi, certaine clientèle familiale va-t-elle revoir le film qui lui a plu, au cinéma où elle a ses habitudes;



Goffredo Alessandrini : *Chemises rouges.*

8° les Français sont attirés dans les studios romains, et les Italiens savent choisir : ces temps-ci, Julien Duvivier achève *Don Camillo,* avec Fernandel et Cervi, pendant que Jean Renoir entreprend *Le Carrosse du Saint Sacrement* (ou *Le Carrosse d'or*) avec Anna Magnani; on prétend en outre que René Clair et Claude Autant-Lara iraient tourner de l'autre côté des Alpes. Pour les Italiens même, Sica parachève *Umberto D.,* fait sa rentrée de vedette dans *Bonjour, éléphant* de Gianni Franciolini, et prépare avec son fidèle Zavattini *Italia mia,* voyage picaresque à travers la Péninsule; Rossellini se disposerait sérieusement à réaliser *Europe* 1951 (ou 1952 ?), en même temps qu'il accepterait de rendre sa liberté à Ingrid Bergman, avec ou sans divorce; Luchino Visconti achève *La très belle,* histoire de la mère d'une enfant star, film sur le cinéma, où figureront, aux côtés de la Magnani, quantité de personnalités italiennes; enfin, des deux « anciens », Mario Camerini revient à son grand style comico-sentimental, avec *Scandale comme il faut,* et Alessandro Blasetti, par son *Zibaldone,* se livre à un essai intéressant : ce film sur l'époque 1880 en Italie se composera d'une dizaine de récits de dix ou onze minutes, des « contes » cinématographiques. Par ailleurs, les valeurs Germi et Emmer (*Paris est toujour Paris*) sont en baisse, on attend avec curiosité les nouveaux Castellani (*Deux sous d'espoir*), Santis et Lattuada, déjà cités, même Zampa (*Rome-Paris-Rome*), et surtout la rentrée de deux « anciens », Goffredo Alessandrini (*Chemises rouges*) et Francesco de Robertis. Le nouveau sur qui l'on fonde le plus d'espoirs est Antonioni, l'ancien de qui l'on n'attend plus grand'chose, Mario Soldati (qui, par ailleurs, triomphe sur le plan littéraire).

Tel est le rapport cursif du voyageur, pressé et superficiel comme tous les voyageurs : mettez à son passif les erreurs d'appréciation ou d'information, et à l'actif du cinéma italien l'admiration qu'inspire, encore en cette fin de 1951, sa constante vitalité.

NINO FRANK

LETTRE DE NEW YORK

par

HERMAN G. WEINBERG

New York, Décembre 1951

Même au temps du muet, la production indépendante aux Etats-Unis était moins importante qu'en Angleterre, en France, en Allemagne ou ailleurs en Europe. Et il s'agissait d'une époque où le prix de revient des films était très inférieur à ceux du film parlant. De temps en temps des films de long métrage étaient réalisés par des productions indépendantes en dehors des grands studios. Ce fut le cas de *The Salvation Hunters* (1925) qui lança Sternberg et de *The Last Moment* (1927) qui lança Paul Féjos, mais de telles entreprises furent rares et intermittentes. L'activité fut plus grande dans le domaine des courts métrages; ceux que réalisèrent alors Lewis Jacob, Theodore Huff, Jay Leyda, Robert Florey, Heinwar Roadkiewicz et l'auteur de ces lignes constituent la contre-partie américaine de la vogue européenne de cette époque des films expérimentaux et d'avant-garde. Aucun de ces films cependant n'obtint de distribution commerciale régulière. Ils étaient projetés dans des clubs et de temps en temps dans des salles spécialisées.

Pour un Sternberg ou un Féjos qui se firent un nom par ce moyen, combien d'autres dont on n'entendit plus jamais parler. C'est ce qu'il arriva à la majorité des jeunes cinéastes qui créèrent le film expérimental américain. Hollywood ne les encouragea jamais et ne leur offrit jamais aucune possibilité de produire ou d'être distribués. Mais la pellicule, le développement et le tirage étaient bon marché et, en enrôlant des copains et des petites amies si le scénario exigeait des acteurs, il était possible de réaliser des petits films pour relativement peu d'argent.

Aujourd'hui tout est changé. Non seulement l'apparition de la piste sonore a considérablement augmenté le coût de la production, mais les frais de tournages ont centuplé et Hollywood, comme espoir de production ou de distribution pourrait bien être sur la lune que le résultat serait exactement le même pour le producteur indépendant de long ou court métrage. Evidemment il y a toujours des exceptions. Récemment l'acteur tchèque Hugo Haas a réussi, comme je le signale plus haut, à réaliser un film indépendant à Hollywood, *Pick-Up* qu'il a adapté, mis en scène et interprété. Le tout a coûté 75.000 dollars et en a été vendu 150.000 à la Columbia. Et depuis il vient de faire deux autres films sur les mêmes bases. Mais le cas est rare, bien que l'idée de produire un bon film bon marché — ce qui est la vertu première de *Pick-Up* — semble si séduisante que l'on pourrait s'étonner qu'il n'y ait pas plus de production indépendante de cette sorte. Soixante-quinze mille dollars représentent un budget ridiculement bas à Hollywood, même pour un film de série B. Celui qui peut réussir une telle opération est sûr non seulement d'une bonne distribution mais aussi d'un gros profit.

Quant à la production indépendante de courts métrages, elle est paradoxalement encore plus malaisée que celle des films de long métrage, car le bénéfice eventuel — même en cas de vente à une grande compagnie — ne vaut pas de courir le risque. Cas à part : celui de *The Knife-Thrower* de l'auteur de ces lignes, réalisé d'après un conte de Maupassant : l'*Artiste*. Le film, qui n'exigeait



Herman G. Weinberg : *The Knife-Thrower.*

que trois acteurs, a coûté 7.500 dollars. Tourné en muet, le son fut post-synchronisé. Le narrateur (le lanceur de couteaux) commente l'histoire au fur et à mesure de son déroulement. Ceci constitue sans doute le moyen le meilleur marché de faire un film sonore. La prise de son directe multiplie le prix de revient par quatre. La nécessité a toujours été mère de l'invention et la méthode utilisée ici (par retour en arrière) a réussi au point que le film a été immédiatement acheté par la Warner comme le premier d'une série intitulée « Les classiques de l'écran ». Mais que peut-il advenir des producteurs de tels films ? Leur marge de bénéfice est si petite que, du point de vue financier, cela n'incite guère à recommencer et pourtant les grands studios américains auraient dépensé quatre fois plus pour réaliser le même film. Ce sont donc eux, et eux seuls, qui font la bonne affaire. Cela est consternant car cette condamnation de la production indépendante prive le cinéma d'un précieux apport de sang nouveau et étouffe tous nouveaux talents créateurs. Le plus misérable des peintres peut toujours peindre dans sa mansarde, le poète et le romancier écrire, le musicien composer .. tous peuvent travailler sans un « financement ». A moins d'être personnellement très riche ou de savoir faire courir aux autres les gros risques financiers d'aventures hasardeuses, le producteur indépendant est condamné d'avance. Hollywood qui n'a ni imagination ni sympathie pour ce genre d'entreprise, se refuse à courir des risques. Bien des choses y ont changé, même intra-muros : en gros, les films ne sont plus l'œuvre des metteurs en scène, mais des producteurs. Ce sont les Zanuck et les Howard Hughes qui décident du ton et du style des films. Seuls des hommes comme Mankiewicz, Wilder ou Sternberg arrivent encore à imprimer à leurs films un sceau personnel. Un abîme pourtant sépare encore aujourd'hui les possibilités de ces réalisateurs consacrés de celles des jeunes « indépendants ». Jeter un pont d'une rive à l'autre de cet abîme relève du domaine du rêve.

UNE PETITE AFFAIRE DE GRANDE IMPORTANCE

L'une des personnes les moins suffisantes, les moins rusées et les moins hypocrites que j'aie jamais connues était une jeune fille qui, certains jours, pouvait, en jurant, rendre des points à n'importe quel « marine » ayant deux

ans d'Okinawa et de Guadalcanal derrière lui et le faire pâlir d'envie par sa virtuosité en la matière. Ce qui prouve que la façade de la respectabilité et de la dignité bourgeoise est fragile. Et nulle part elle ne se révèle plus impitoyablement que sur l'écran américain où personne ne vit dans des maisons de verre. Les autres écrans ont aussi leurs défauts et l'écran américain présente maintes exceptions honorables quant au cas qui motive notre sermon d'aujourd'hui.

Ce cas c'est le film *Cyrano de Bergerac*. Et qu'a-t'il donc à voir avec la fausse innocence ? Cela que, dans le texte original, Rostand fait dire à Ragueneau :

« ...et je cours... lorsque d'une fenêtre
sous laquelle il passait — Est-ce un hasard ?... Peut-être ! —
Un laquais laisse choir une pièce de bois
....
...Notre ami, Monsieur, notre poète
je le vois là, par terre, un grand trou dans la tête ».

Le cinéma, bien entendu, a changé cela. Cyrano meurt d'un accident de la circulation, renversé par un carosse attelé à quatre — ou n'est-ce pas plutôt : attelé à deux ? Bah, pas d'importance... Des accidents de la circulation, il y en avait déjà dans ce temps là. Il n'y a jamais eu assez de place sur cette planète pour permettre aux gens de marcher tranquillement.

Pourquoi a-t-on changé cette fin ? Comme vous l'avez remarqué il ne s'agit que d'un très petit détail, dont personne ne s'est inquiété tant il est insignifiant. Pourtant n'est-ce point à ce genre d'insignifiance que faisait allusion Blake quand il parlait de « voir l'éternité dans un grain de sable ». Et celui-ci est un grain de sable symptomatique parmi ceux, innombrables, qui composent la maison de verre dans laquelle nous vivons.

Depuis l'école secondaire j'avais toujours pensé que c'était un pot de fleurs qui était tombé sur le crâne de Cyrano. Mais ayant revu la pièce j'ai découvert que c'était plus grave qu'un pot de fleurs : une bûche, une grosse bûche de bois dur. C'est-à-dire un instrument dangereux pour frapper quelqu'un; avec de pareils procédés vous pouvez blesser gravement n'importe qui. Que diable d'ailleurs pouvait bien faire ce stupide laquais à cette fenêtre avec une grosse bûche à la main. Celà semble singulier, même au 17[e] siècle, époque presque aussi singulière que la notre.

J'ai essayé, mais en vain, de reconstituer les évènements qui eussent pu aboutir à un tel résultat. Hissait-il du bois et était-il très maladroit ? Ou bien était-il acheté par un quelconque ennemi de Cyrano pour en finir avec ce crâneur de Gascon ? La première hypothèse parait stupide, la seconde encore plus. Peut-on imaginer quelqu'un guettant à une fenêtre le passage de sa victime, attendant des heures, des jours, voire des semaines, l'occasion de laisser tomber sa bûche. Pourquoi Rostand a-t-il choisi pour Cyrano cette curieuse façon de mourir ? Car il ne s'agit pas d'un hasard mais d'un choix délibéré.

Ne pensez-vous pas qu'il eut l'esprit, l'ironie et l'imagination d'aboutir à la catharsis de sa pièce ainsi qu'il le souhaitait ? Rien dans le reste de la pièce n'est laissé au hasard. Tout est calculé pour que vers la fin nous ayons découvert la nature de l'âme de Cyrano avant qu'il ne déclare que c'est sa « plume blanche ». La raison, mes enfants, est identique à celle qui poussa Rostand à affubler Cyrano d'un grand nez. C'est disgracieux, un peu vulgaire et plutôt comique. Rostand est sans pitié pour son héros. Il le défigure et lui donne une mort misérable. Pourquoi ?

Parcequ'il est sûr de sa dignité et de son incorruptibilité. Rien ne peut *diminuer sa* noblesse. Cyrano doit même surmonter la crânerie et la vantardise dont Rostand l'a affligé en en faisant un Gascon à la tête chaude. Rien ne lui est épargné et pourtant il est émouvant, vivant, immortel. Quant à son nez, Rostand en dit avec Omar Kayam : « Et alors ? qu'arriva-t-il aux mains du potier ? ». Et sa mort il choisit de la rendre grotesque, stupide et stupidement cruelle. C'est l'idée qu'un esprit noble peut être tué par un lourdaud qui compte ici. C'est la notion de « coup du sort », de hasard dont nous dépendons tous, esprits nobles, demi-nobles ou ignobles.

Que Cyrano soit renversé par un « boghei » ne prouve rien, cela n'ajoute rien à ce qui s'est passé avant, ni n'éclaire ce qui se passe après. Ce n'est rien d'autre qu'un banal et facile stratagème qui permet de mesurer en années lumière la distance qui *sépare les responsables de cette* modification de la position olympienne de Rostand. Si celui-ci a choisi volontairement l'accident fatal de Cyrano c'est volontairement aussi que les autres ont choisi de l'éviter. Et pourquoi donc ? Parce qu'il est disgracieux, commun et un tantinet comique pour un héros de casser sa pipe en recevant un morceau de bois sur le haricot. (A ce prix pourquoi ne pas lui raccourcir le nez ?) Cyrano doit mourir d'une manière plus *romantique* et plus *en vogue* (d'après les statistiques il parait qu'il est très à la mode de se faire écraser). Rien de malencontreux ne doit venir déranger l'ordonnance de l'apothéose lyrique du film de façon à ce que les spectateurs soient renvoyés chez eux sans que le moindre doute à propos de quoi que ce soit ne puisse venir troubler leurs chères petites mémoires.

Les auteurs du film ne sont pas plus sûrs de l'*invulnérabilité de Cyrano* devant le son discordant de l'indignité, qu'ils ne le sont de celle de leur public. De toute façon, pourquoi courir le risque ? Dans une si petite affaire, il est plus prudent de jouer gagnant.

Je me souviens d'un moment identique à propos d'une histoire du même genre. *Dans Crime without Passion,* Claude Rains joue le rôle de Lee Gentry, avocat-criminel mais brillant et narquois, imaginé par Ben Hecht. Il finit un jour par se faire capturer par la police à cause d'une erreur, petite mais fatale, commise en essayant de dissimuler un crime qu'il croit à tort avoir commis. On le voit assis, ahuri et incrédule, dans le bureau du District Attorney, menotte aux mains, attendant d'être inculpé pour un crime dont il sait qu'il va être accusé. Un mouchoir devant la bouche, et qui cache à moitié son visage, il écoute, venant de l'antichambre, les rires et les sarcasmes des policiers et des reporters qui se félicitent de la « chute » d'un grand « esprit légal » qui avait toujours déjoué toutes les accusations. Leur triomphe est gratuit. Ils ne sont pour rien dans cette « chute ». C'est Lee Gentry qui a commis involontairement une erreur. Ils n'en rient pas moins fort. Les chiens *finissent toujours par* avoir « leur » curée. C'est à ce moment qu'apparait l'alter-ego de Lee Gentry. Il sourit tristement et désignant la porte derrière laquelle s'élèvent les moqueries, dit :

— Ils rient *tous* comme cela.

Quel plus grave handicap pour un héros que de se voir accusé de crime. Et pourtant Ben Hecht n'eut pas peur de réserver à son héros cette façon particulière de prendre congé de ses adversaires.

A Cyrano, dans le film, est refusée cette façon de prendre congé de l'imbécilité humaine.

Herman G. Weinberg

LETTRE DE PRAGUE

par

JAROSLAV BROZ

Les jugements que formule ici Jaroslav Broz sur des films tchèques et slovaques que nous ne connaissons pas n'engagent évidemment que sa responsabilité, mais ni plus ni moins que ceux de nos correspondants de New York et de Londres ou ceux des critiques français qui collaborent à cette revue. A amour égal du cinéma, nous sommes tous solidaires.

Prague, Septembre 1951.

L'année 1951 est pour le cinéma tchécoslovaque riche d'événements. Durant ses six premiers mois, trois films de la production nationale ont connu un vif succès. Il est pour nous extrêmement significatif que tous trois traitent d'événements réels et exemplaires tirés de l'histoire des luttes sociales de l'époque d'avant guerre. Leur réalisation met en lumière les progrès réalisés dans l'utilisation de la méthode réaliste. Et c'est avec satisfaction que l'on peut souligner que c'est justement ces trois films qui ont reçu les Prix d'Etat décernés cette année pour la première fois et que, d'autre part, la valeur artistique et idéologique de deux d'entre eux a été vivement appréciée au Festival international de Karlovy-Vary.

Le film de Jiri Weiss : *D'autres combattants viendront,* raconte la vie d'un des précurseurs de l'organisation du mouvement socialiste en Bohême vers la fin du XIXe. Le sujet en est extrait d'un roman autobiographique du président du Conseil des ministres Antonin Zapotocky où il évoque la lutte héroïque que son père a menée contre les autorités d'alors pour le droit de réunion et la défense des droits de l'homme. Otomar Krejca et Antonie Hegerlikova, deux des meilleurs acteurs de notre jeune génération, en sont les interprètes.

Les deux autres films en question évoquent des événements de l'époque de la grande crise économique mondiale de 1929-1932. L'émouvante action de *La Trempe* de Martin Frii se déroule dans une aciérie. Bien que menacés par le chômage, les ouvriers se mettent en grève pour empêcher l'application d'une baisse de salaire et d'un licenciement partiel exigés par des banquiers et que va effectuer un directeur sans scrupule, appuyé sur la garde mobile. *La lutte finira demain,* de Miroslav Cikan, est une réalisation de la jeune production slovaque. Ce film est également basé sur un fait réel qui a provoqué en 1932 une intervention parlementaire. Il se passe sur le chantier de construction d'une voie ferrée. On y voit les dures conditions de travail qui étaient tolérées par des politiciens corrompus, protégés par une police mobilisée contre les travailleurs.

Ce genre de drames sociaux permet aux auteurs et réalisateurs tchécoslovaques d'aborder des sujets d'une grande force dramatique, sujets tabous sous l'ancien régime et dont le contenu humain est extrêmement riche.

Parmi les films tchécoslovaques de la production 1951 qui viennent d'être achevés, citons trois drames biographiques qui sont autant d'hommages aux grands hommes tchèques qui ont rendu célèbre leur pays. Mikolàs Alès, peintre célèbre de la seconde moitié du XIXe (décorateur, entre autres, du foyer du



Miroslav Cikan : *La lutte finira demain.*

Théâtre national de Prague) dans la meilleure tradition de l'art populaire, est le héros du dernier film de Vàclav Krska. Ce même réalisateur a filmé il y a peu de temps une autre biographie : *Le Messager de l'aube,* révélant l'œuvre méconnue d'un jeune inventeur tchèque, Josef Bozek, qui avait construit au temps des guerres napoléoniennes la première voiture à vapeur. Enfin on attend avec impatience le troisième film de cette série : *La grande aventure,* du jeune metteur en scène Milos Makovec, qui traite de la vie extraordinaire de l'explorateur tchèque Emil Holub, qui fit deux voyages en Afrique vers 1880, dans le seul but d'y étudier les formes de la nature exotique, la vie et les mœurs des indigènes. Totalement étranger aux buts intéressés des grands colonisateurs, Holub, enfant d'un petit pays d'Europe centrale qui n'a jamais eu d'accès à la mer, a fait pendant ses expéditions de nombreuses découvertes scientifiques dans les parages des sources du Nil. Aidé par sa femme, il lutta quotidiennement contre l'hostilité de la nature et des tribus indigènes excitées contre lui. Les extérieurs « africains », tournés dans le Sud de la Slovaquie sur les bords du Danube, sont d'une surprenante habileté et donnent une telle impression d'authenticité que le public oubliera facilement que l'Afrique qu'on lui montre est en réalité au centre de l'Europe, à plusieurs milliers de kilomètres du continent noir.

Parmi les films actuellement en tournage, signalons une comédie satirique sur l'époque des alchimistes de l'empereur Rudolf, dernier résident du bourg de Prague. Cette comédie, intitulée *Le boulanger de l'empereur,* est, comme *La Trempe,* de Martin Frii, le plus complet de nos réalisateurs. La légende bien connue du Golem construit dans le ghetto de Prague par Rabbi Lœw y est évoquée. Le plus populaire des acteurs tchèques, Jiri Werich, y incarne le double rôle du boulanger et de l'empereur.

En dehors de ces films de long métrage, une grande activité règne dans le domaine du documentaire qui puise ses sujets dans la vie quotidienne de la nouvelle Tchécoslovaquie et qui évoque tous les problèmes actuels afférents aux grandes usines nationalisées et aux villages collectivisés.

JAROSLAV BROZ

LES FILMS



Jean Anouilh, *Deux sous de violettes* : Dany Robin, Helena Manson, Michel Bouquet.

APRÈS LE ROSE ET LE NOIR

DEUX SOUS DE VIOLETTES, film de JEAN ANOUILH. *Scénario :* Monelle Valentin. *Adaptation et dialogues :* Jean Anouilh et Monelle Valentin. *Images :* Maurice Barry. *Décors :* Léon Barsacq. *Musique :* Georges Van Parys. *Interprétation :* Dany Robin (Thérèse Desforges), Michel Bouquet (Maurice Desforges), Jacques Clancy (André Delgrange), Yvette Etievant (Lucienne Desforges), Maurice Jacquemont (Le père de Solange), Nicole Ladmiral (Solange), Yolande Laffon (Madame Delgrange), Helena Manson (Madame Desforges), Jane Marken (Madame Dubreck), Yves Robert (Charlot). *Production :* Cinephonic-S.G.G.C.-Titan-Francinex, 1951. *Distribution :* Gaumont.

Les incursions de Jean Anouilh dans le cinéma, n'avaient pas encore été concluantes. Le dialoguiste de *Caroline chérie* et de *M. Vincent* ne valait pas celui du *Bal des voleurs* et d'*Antigone.* Il y eut bien *Pattes blanches,* mais la part créatrice du style de Grémillon rend difficile à faire celle du scénariste. En somme le seul film intégralement d'Anouilh restait *Le voyageur sans bagage,* c'est-à-dire une catastrophe : l'exemple même de ce qu'il ne faut pas faire en matière de théâtre filmé. C'est pourquoi il était légitime d'attendre avec espoir et inquiétude ces *Deux sous de violettes.*

Le film a beaucoup de défauts, mais aucun ne me paraît rédhibitoire. Il a par contre quelques qualités qui me semblent concluantes.

Et d'abord c'est le type même du film de scénariste qui a voulu faire sa *mise en scène*. Je veux dire que, naturellement, c'est le scénario qui flanche. De même *Lady Paname* démontrait péremptoirement que si Jeanson n'avait nullement besoin de Christian Jaques pour diriger une mise en scène charmante il ne pouvait s'en passer pour faire tenir debout une histoire. Il n'y a là de paradoxe qu'apparent. Charles Spaak prétendit jadis que le scénariste était l'élément mâle du couple, engrossant le metteur en scène de ses œuvres. Je renverserais volontiers sa proposition, mais j'accorderais que le metteur en scène ne joue souvent dans l'affaire qu'un rôle de souteneur. S'il vit du scénariste, c'est que celui-ci est incapable de se défendre tout seul. Aux idées du premier, le second apporte un sens, au moins une expérience, de l'efficacité de l'image; il repense l'histoire en fonction de ce qu'il sait des rapports entre le public et l'écran. Ce qui, au théâtre, ressortit aux qualités dramatiques, relève en définitive au cinéma, de la mise en scène. Le dynamisme d'un plan, le rythme, le flux d'une séquence, l'efficacité de ses rebondissements, ne procèdent pas premièrement du dialogue, comme à la scène, mais de l'organisation de l'image. Contrôlé par son metteur en scène, le scénariste conforme plus ou moins son imagination à ses besoins il se corrige sur son conseil ou sa demande. S'il ne le fait point, l'autre s'en charge. D'où vient que tout scénariste se juge généralement plus ou moins trahi, qu'il rêve de s'affranchir et de vendre ses charmes pour son seul compte. Il pense à juste titre que l'idée qu'il se faisait, *lui*, d'une scène ou d'un personnage valait mieux en soi que ce que le metteur en scène en a tiré. Et cela non seulement quant aux nuances psychologiques, aux subtilités, aux virtualités intellectuelles du scénario, mais effectivement dans l'ordre même de la mise en forme. Et il a bien raison, si le réalisateur avait autant d'imagination que lui, il n'irait pas le chercher.

Un jour le scénariste réalise enfin son rêve, il va faire son film tout seul, comme un grand. Les idées ne lui manquent pas et son film en effet est plein de trouvailles, parfois un peu naïves mais qui ne manquent ni de finesses ni de charme, un souffle d'invention inhabituel traverse l'œuvre. L'auteur prouve que s'il se bornait jusqu'à présent à inventer des histoires, ce n'était pas par impuissance à penser des images. Mais justement celles-ci font dangereusement proliférer le scénario, il bourgeonne de tous côtés et son auteur se révèle impuissant à en contrôler l'exhubérance. C'est que le metteur en scène, professionnel de l'image, savait à l'occasion trahir sa signification au profit de son efficacité et ramener par ce biais le scénario au respect des vertus dramatiques. *Deux sous de violettes* fourmille de trouvailles de scénario qui sont aussi des trouvailles de mise en scène, mais le dramaturge, qui connait presque trop bien le mécanisme d'une pièce bien faite, se retrouve à l'écran avec l'ingénuité maladroite de l'enfant qui raconte une histoire en ignorant le *mot « donc »*; fasciné par la nouveauté créatrice de la mise en scène, il enchaîne ses épisodes sur le mol fil des « *et* » ou des « *alors* ». On y gagne une œuvre, on y perd « un film ».

Je ne sais si Anouilh a eu pleinement conscience de cette faiblesse, toujours est-il qu'il l'a, sinon corrigé, au moins compensée fort habilement, ainsi que d'autres dont on ne *manquera pas*, à tort, de lui faire grief.

Si l'on compare en effet, l'histoire de cette petite marchande de fleurs, vierge et odieusement flétrie, ne résistant avec le courage et le bon sens averti de l'adolescence misérable aux avances des vieillards libidineux et au charme des mauvais garçons que pour se faire plus sûrement séduire par le premier fils de famille qui lui promet le mariage, si l'on compare, dis-je, cette histoire aux pièces de Jean Anouilh, on peut être tenté de dire que si l'auteur d'*Antigone* nous avait déjà servi un drame sous les dehors de la tragédie, le cinéaste rabaisse le drame au niveau du mélo. Mais ce serait ignorer les alibis irréfutables qu'il a su se ménager : ceux d'une semi parodie où réside le secret du film. Elle a deux avantages : l'un négatif, celui de justifier les naïvetés de l'histoire; l'autre positif, qui nous autorise à nous émouvoir sur des personnages dont on nous propose de sourire. Il y aurait, je crois deux erreurs d'interprétation à commettre sur le film, entre lesquelles se situe la vérité de son style : la première de penser que l'auteur veut nous faire croire à son histoire, la seconde qu'il n'y croit pas.

Anouilh ne s'est pas borné à reprendre dans son film tous les thèmes et les personnages de son théâtre, sans en modifier un iota, il a encore appuyé son manichéisme moral, il a noirci le trait. Le vieillard lubrique y devient libidineux, la bêtise impure y élève des escargots. Je reviendrai sur l'usage fait par Anouilh des ressources du cinéma pour aggraver la laideur de son univers, nous pousser au désespoir par des procédés de faits divers. S'il ne croyait pas à la méchanceté du monde, à la malfaisance de l'argent, Anouilh serait sans excuses. L'idée fixe est un gage de sincérité. Mais en même temps qu'il accentue jusqu'à l'outrance les causes de pessimisme, Anouilh échappe au mélo, non pas tant par un excès qui ne serait que parodique, plutôt par un ton, une ironie qui nous évite le ridicule des larmes sans nous dispenser de l'émotion. Et c'est en cela sans doute que le cinéma apporte à Anouilh les moyens d'une synthèse nouvelle entre le réalisme et le symbole. En voici deux exemples : l'élevage des escargots de Bourgogne par la grosse fille qui personnifie évidemment la laideur opposée à la grâce de l'héroïne. Dira-t-on qu'Anouilh exagère et que le symbole est trop facile. Au théâtre un élevage d'escargots ne pourrait être pris au sérieux, il condamnerait le personnage à la parodie sans équivoque, sa place serait dans une pièce rose. Au cinéma, à moins d'être Stroheim on ne peut non plus faire baver un escargot sur des violettes. C'est pourquoi le personnage de la fille est tout de même comique mais on ne parle pas seulement des escargots, on les voit : un plein baquet d'escargots vivants, dégorgeant dans l'eau salée, « touillés » à grands coups de perche, sur le pavé d'une cour crasseuse dans un triste quartier de Paris, je vous assure que « ça existe » et du coup leur bergère n'est plus guère symbolique. Citons encore la scène mélodramatique par excellence du lâchage du fils de famille qui se refuse à en être père. Elle a lieu dans les couloirs du théâtre de province où l'on joue je ne sais quel Opéra comique fondé sur la même situation. Le mélo est sur la scène pour avouer la convention de l'histoire ; mais la reconstitution de cette réjouissance provinciale est aussi soignée dans le détail que le baquet d'escargots. De cette apparente contradiction entre le réalisme et la convention nait une ironie particulière que le théâtre d'Anouilh n'avait pas encore délivrée. Le vieux cochon de patron menace sa vendeuse du chômage si elle n'accepte pas de lui montrer la dentelle de son pantalon mais c'est un pantalon de 1925 et nous rions de bon cœur.

L'erreur fondamentale de la mise en scène du *Voyageur sans bagage* résidait dans l'illusion naïve que la vraisemblance de l'intrigue, son réalisme, allaient de soi à l'écran. En fait le réalisme de théâtre est la rencontre de deux artifices, celui du texte et celui de la scène; supprimer le second c'est révéler le premier, Anouilh a compris cette fois que le texte et son contexte devaient s'additionner. Le réalisme du cinéma prolonge ici la vérité du dialogue, assaisonnée d'une ironée qui lui enlève son amertume mais non son acidité. Grâce à la présomption d'un écrivain, le cinéma s'est enrichi d'un auteur nouveau, une nuance originale s'ajoute à sa palette. Mais grâce au cinéma, Anouilh échappe au dilemme du rose ou du noir et sans avoir à renouveler pour autant les thèmes de son inspiration, il ajoute à son œuvre une variété nouvelle que seule la confrontation du dialogue et de la réalité cinématographique allait lui permettre. En tant que drame, *Deux Sous de Violettes* n'est qu'un mélo, mais en tant que mélo, c'est un drame. Au cours des ridicules papotages de la Tribune de Paris du Samedi soir, je ne sais qui, croyant écraser du même coup le film, remarquait que nous ne tolérerions pas à la scène une si mauvaise histoire. Mais justement Anouilh a pu faire passer dans l'image ce qui ne serait intolérable que dit. Son dialogue est excellent, très différent, sinon de ton du moins de structure, de ses dialogues de théâtre. On le sent heureux de jouer sur les deux tableaux, émerveillé de montrer ce qu'il ne taisait qu'avec regret. Voilà peut-être pourquoi ce film qui devait être atroce à la fraîcheur d'un bouquet de violettes; c'est la première œuvre d'Anouilh où luit un espoir, comme le brin de paille dans l'étable. Je crois volontiers qu'en l'autorisant à aller au bout de l'atroce, le cinéma a paradoxalement délivré Anouilh de son pessimisme.

FLORENT KIRSCH

PAR DELA LA VICTIME

LOS OLVIDADOS (PITIE POUR EUX), film de LUIS BUNUEL. *Scénario, dialogues :* Luis Bunuel et Luis Alcoriza. *Images :* Gabriel Figueroa. *Production :* Oscar Dancigers - Ultramar Films, 1950. *Distribution :* Les films Ariane.

« *Dans des chemins que nul n'avait foulés risque tes pas.*

Dans des pensées que nul n'avait pensées risques ta tête ».

LANZA DEL VASTO.

Dans ce même numéro Pierre Kast analyse longuement l'œuvre de Bunuel et détermine la place qu'y occupe *Los Olvidados*. Nous ne reviendrons donc pas ici sur l'ensemble de cette œuvre pas plus que sur le portrait de son auteur dont, plus haut, Jean Grémillon, Eli Lotar, Pierre Prévert, Jean Castanier et L. Vinès ont tenté de faire apparaître le vrai visage. Il est difficile pourtant d'isoler des autres ce film, tant, du *Chien Andalou* aux *Olvidados* en passant par l'*Age d'Or* et *Terre sans pain* (et peut être les autres films mexicains de Bunuel que nous ignorons), court une même ligne inflexible et aveuglante, une sorte de long muscle à vif qui soustend l'itinéraire le plus irréductible, le plus non-compromis de toute l'histoire du cinéma.

Il est difficile par ailleurs de parler du film lui même. Il est courant en effet lorsque se rallument les lumières, une fois un très beau film terminé, que l'on soit incapable de prononcer le moindre mot : on est comme l'on dit famillièrement « sous le coup ». Il faut parfois quelques heures pour retrouver ses esprits. *Los Olvidados* multiplient indéfiniment ce genre d'impression : plusieurs jours après la projection on a encore envie de se taire, on se demande ce que l'on pourrait dire qui mériterait d'être dit. Ce long cri perçant qu'est *Los Olvidados* appelle un long silence ou se propagent ses nombreux prolongements. On ne peut traiter ce film comme un autre. Pas question d'en faire ce que l'on nomme la « critique » et sa forme même de cri, sa force de percussion interne découragent l'apolegétique. Les images, les mots, les phrases que sa vision suggère postulent beaucoup de talent dans leur énoncé. Je me récuse sagement et me contenterai d'énoncer quelques évidences.

★

L'écran a consommé beaucoup d'enfants. Le charmant, et presque authentique, « Kid » de Chaplin, a hélas enfanté Shirley Temple et l'atroce Margaret O'Brien. En 1945 les « chouchas » italiens, lancés par de Sicca, redonnèrent à cette vogue la qualité d'un témoignage. Et au bout du chemin il y a le bambin assez poignant de *Voleurs de bicyclettes*. Mais voici soudain Pedro, le « Jaïbo » et « Petit œil » et on oublie tous les autres. S'il fallait leur trouver une ascendance, il n'y aurait guère que la petite bande de *Dead End* et des *Anges aux figures sales*, mais cette ascendance serait une dégénérescence avant la lettre. Ces « anges » étaient « spectaculaires » au sens cinématographique du terme, ils relevaient en fin de compte des laboratoires de l'écran. Tandis qu'il n'y a pas de recette pour fabriquer Pedro et Petit œil.

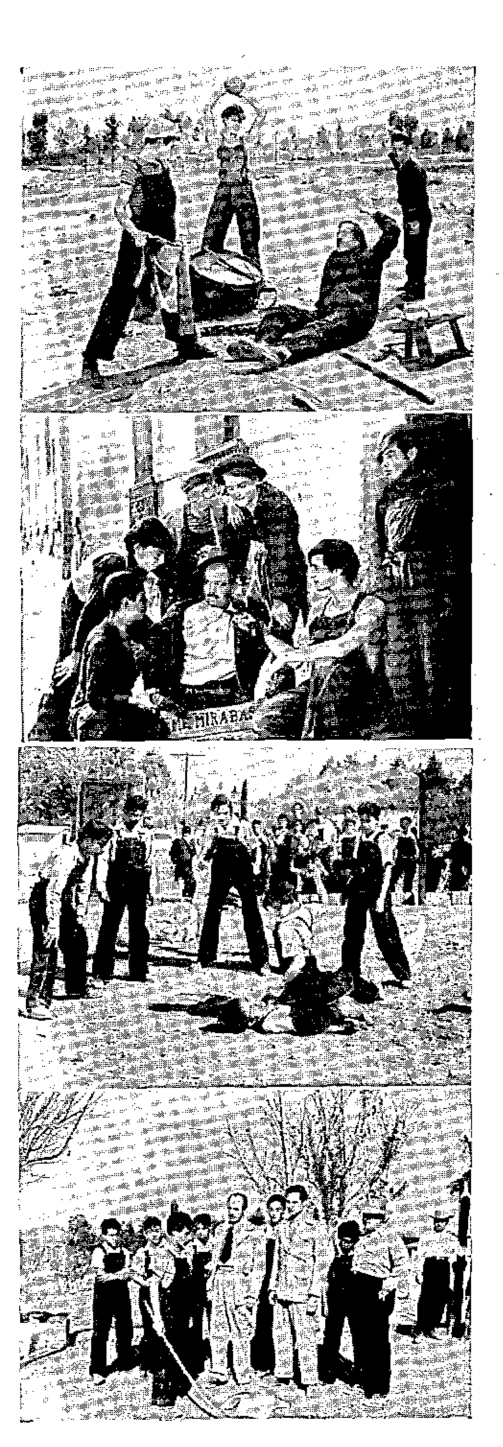
★

Kast parle plus haut du calvaire de Figueroa condamné par Bunuel à ne faire que des photos grises. Il n'y a pas en effet un plan du film qui puisse constituer une image esthétiquement belle en soi. Mais de la suite de tous les plans, de leur superposition naît une des plus belles images du cinéma, la plus belle en tout cas qu'ait jamais signé Figueroa. Elle s'articule autour de quelques images-clés : le grouin de l'enfant-taureau du début, la colombe promenée sur le dos de la malade, toutes les terrifiantes apparitions du coq, l'image du rêve où Pedro saisit le quartier de viande, le lait coulant sur les cuisses de la petite fille, l'approche hallucinante du « chien galeux » et l'image finale du cadavre de Pedro roulant dans les ordures.

Y a-t-il, en dehors de *L'Age d'Or* et de *Monsieur Verdoux,* pareille tentative de démystification totale ? Bunuel fait pièce de tous les poncifs de l'écran et même de celui de la violence qui paraît dominer le film. Mais le sang noir dont il irrigue son œuvre n'a rien à voir avec l'utilisation habituelle de la violence dans le film. Il a fait en sorte que *nous ne pouvons jamais retomber sur nos pieds :* ces enfants dépouillent un cul de jatte mais celui-ci paie pour ses frères à pattes incapables de nourrir ces enfants; ces enfants lapident un aveugle, lui crèvent son tambour, l'aveuglant presqu'une seconde fois, mais cet aveugle est un vieux salaud qui bat « Petit œil » et pelotte les petites filles, quand meurt le « Jaïbo », il rigole, il jouit littéralement d'aise et dit en bavant de plaisir : « Un de moins ».

★

Cela ne fait plaisir à personne de constater qu'un aveugle peut être un sale vieillard vicieux, qu'une mère peut être indigne au point de se réjouir de faire envoyer son fils dans un pénitencier-ferme-modèle, mais cela est et il faut beaucoup de courage pour le dire autre part que dans les « chiens écrasés » des quotidiens du soir ou du matin. Bunuel joue d'ailleurs franc-jeu. Il nous montre une ferme modèle de rééducation et nous la montre telle qu'elle est : un modèle, parfaite, un directeur sympathique, intelligent et pas du tout « sublime ». Il ne nie pas la bonne volonté, le désintéressement, l'effort de ceux qui cherchent à améliorer le sort de l'enfant ou de l'adolescent. Mais il montre aussi que le problème dépasse l'existence des fermes-modèles : Pedro n'y songe qu'à rosser ses camarades, massacre des poules ne pouvant massacrer les camarades et quand le directeur lui fait confiance il prend la clé des champs... involontairement peut être, mais dans cet « involontairement » réside le fond du problème. C'est involontairement sans doute aussi que l'aveugle est un vieux salaud. S'il avait des yeux, des rentes, une épouse exemplaire et des bambins idem et une Chevrolet « fluid-drive », il en serait peut être autrement. Et encore ce n'est pas sûr. Ce qui est plus sûr c'est la responsabilité des épouses exemplaires et des Chevrolets « fluid-drive » dans l'existence des vieux-aveugles-salauds. Bref ce ne sont pas les



Luis Bunuel : *Los Olvidados.*

individus qui sont en cause, mais les systèmes. Bunuel a compris d'une part *qu'aborder leur examen c'était* en même temps aller au centre de son lyrisme personnel (c'était une fois de plus parler d'amour et de non-amour) et, d'autre part, il a compris que l'on ne pouvait tenter cet examen en restant à l'intérieur des postulats critiques généralement admis... même par ceux qui se moquent des règles morales, religieuses ou autres, mais qui... enfin, *tout* de même, soyez raisonnables messieurs... tiennent compte de cette notion élémentaire intitulée le respect humain. Bunuel dit : je regrette, mais ça n'existe pas non plus le respect humain. Si vous voulez aborder le problème il faut avoir tous les courages, il faut écarteler les impératifs rassurants, violenter les associations d'idées les plus consacrées, il ne faut pas reculer devant des liaisons comme : « mère-indignité » ou « aveugle-saloperie » ou « drapeau-*ignominie » ou « cadavre d'enfant-tas* d'ordures ». Si vous reculez, vous vous condamnez à rester en deça du problème. La notion de « sacré » est hélas une vue de l'esprit. Et l'esprit ne postule légitimement le « sacré » que lorsqu'il postule la notion de liberté.

Bunuel, tranquillement, calmement, sans pose, préoccupé de faire du bon travail pour pas cher (il a tourné les *Olvidados* en quatre semaines pour très peu d'argent) applique effectivement ce que nous énonçons gratuitement de notre *fauteuil. Sans contorsion, sans pos*ture, il crève le plafond, franchit les barrières du respect humain et compagnie et parle sur un terrain où se croisent tous les vents. Chacun de ses mots tombant de cette rose noire, à la fois pure et puante, des alcyons, tombe « *nu* », écorché vif. C'est pourquoi si il est sans discussion un des seuls vrais poètes de l'écran, il en est aussi — avec Chaplin et Eisenstein - le seul « moraliste » qui ne fasse pas sourire. C'est pourquoi aussi une fois franchies toutes les barricades, bravées toutes les messes grises ou pourpres, l'œuvre de Bunuel est une des rares dont la corrosive *révolte permette au bout du labyrinthe* de repenser — ou plutôt de penser pour la première fois — à ces bouleversantes balançoires : la bonté, l'amour, la joie de vivre et d'entrevoir par delà les brouillards de l'avenir les mystérieuses apparences en forme d'armures de l'intégrité et de la fraternité.

Bien sûr, il faut maintenant s'excuser de cette exaltation car les revues de cinéma, après tout, peuvent tomber entre toutes les mains. Mais la pudeur est une vertu aussi mineure que l'exhibitionisme. Alors tant pis, de toute façon c'est toujours la caravane qui aboie et les chiens qui regardent passer, assis étonnés sur leurs braves derrière de braves chiens. (Etonnés de ce contresens de gendarmerie : *Los Olividados = Pitié pour eux...* mais non, où avions-nous *la tête de brave chien : il s'agit* des spectateurs). N'exprimons donc que notre reconnaissance et répétons ce que disaient à Chaplin en 1927 les si*gnataires* de « Hands of love » : « La terre à vos pieds s'enfonce. Merci à vous par delà la victime.

J. Doniol-Valcroze

GRANDEUR DE L'HONNÊTETÉ

THE MEN (C'ETAIENT DES HOMMES), film de Fred Zinnemann. *Scénario :* Carl Foreman. *Images :* Robert de Grosse. *Musique : Dimitri Tiomkin. Interprétation :* Marlon Brando (Ten), Teresa Wright (Ellen), Everett Sloane (le médecin-chef). *Production :* Stanley Kramer - United Artists, 1950.

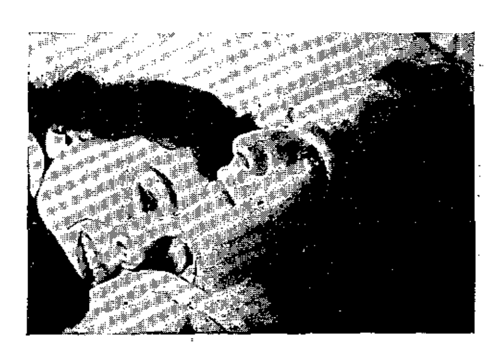
Un inconnu, Paul Dickson, réalise un court métrage, pour le Centre d'Information Britannique, sur la rééducation des anciens combattants mutilés des deux jambes : il est excellent. Le producteur américain Stanley Kramer met en chantier un film sur un sujet analogue : les paraplégiques de guerre. Le sujet est écrit par Carl Foreman et tourné par Fred Zinnemann. Il est probable que jamais Stanley Kramer n'a produit meilleur film, ni Fred Zinnemann réalisé œuvre de cette sèche et pleine vigueur, ni Carl Foreman construit une histoire plus rigoureuse, plus émouvante aussi. D'où il suffit de *conclure que les sujets les plus dificiles,* et ceux-là mêmes qui sont réputés impossibles, sont ceux aussi qui portent le mieux le talent des auteurs, quand ils sont dignes du nom d'auteur. On le savait. Mais le mérite de *C'étaient des*

hommes (1), c'est de le rappeler, et sans doute en est-il peu de plus abstraitement beaux.

Le plus admirable de ce film, c'est, je crois, l'imperturbable honnêteté qui le garde du mélo. Honnêteté de la réalisation, bien sûr : des paraplégiques sont les acteurs, auxquels s'ajoute un petit contingent de comédiens professionnels ; la vérité du milieu — médecins, malades, infirmières, visites — est telle qu'on la trouve dans le bon documentaire anglais. Mais surtout honnêteté du traitement narratif. Entre les trois plans austères et simples qui situent le fait-divers guerrier d'où toute l'histoire s'enchaîne et le retour du paraplégique au foyer conjugal, s'étend le film, c'est-à-dire l'étude, fouillée, implacable, vraie, d'un cas, extrême et exemplaire ensemble, sans un épisode superflu, sans qu'on perde mentalement de vue le plus grand sujet, celui qui fournit l'extrapolation et l'arrière-plan: les autres paraplégiques, les victimes de la guerre, de toute guerre, le sang des autres. Encore s'est-on gardé de tout gâcher par un pari optimiste sur le sort du couple de nouveau réuni. Il se peut qu'il vive heureux : mais nous savons quelle patience, quelle pudeur il y faudra et que sans doute cet homme et cette femme n'auront pas d'enants car tout le film nous a appris quel sort les attend. Le dernier plan vaut d'ailleurs le premier, en sévère vigueur, et il tombe comme le rideau du troisième acte, un rideau qu'on entendrait tomber sur la réflexion du spectateur.

Le découpage fait leur ample place aux plans d'ensemble et narre ainsi l'histoire dans toute sa signification collective, en développant chaque scène jusqu'à son point de pleine signification, de sorte que l'œil va de l'un à l'autre et prend à la fois la vision d'ensemble et la vision détaillée. Or, il n'est pas un personnage qui ne soit mémorable, pas un détail qui ne soit utile. D'autre part, le montage est nerveux, serré, impitoyable, et les morceaux rapides, sur la gymnastique de rééducation, sont parfaitement intégrés. L'interprétation collective est si évidemment excellente qu'elle suppose une grande et énergique intelligence de la direction du jeu (si l'on ose dire ainsi).

(1) Il eut été si simple, si juste, de traduire *The Men* par *Des hommes*, à défaut de *Les Hommes* qui parait dérisoirement général, en français.



Fred Zinneman : *The Men*.

Parmi les comédiens, il faut citer d'abord Everett Sloane (le médecin-chef) qui a de l'animation, de la pudeur, de la virilité, dans un rôle difficile — difficile parce qu'il doit être tantôt le praticien sans illusions, tantôt le compagnon des patients, qui accepte le quolibet et le rend avec usure, tantôt la bonne fée de l'histoire, ce qui fait un personnage à la fois complexe et presque édifiant. Marlon Brando, l'époux paraplégique, joue juste, avec une grande profondeur de suggestion. J'aime moins Teresa Wright, dans le rôle à la fois capital et banal de la fiancée qui persiste à vouer sa vie à celui qu'elle aime : elle ne détonne pas, sans pourtant convaincre tout à fait, et c'est en grande partie par effet de réfraction que son interprétation passe l'écran. Le dialogue est remarquable. Il exprime admirablement l'humour amer des malades, la virilité avec laquelle ils se plaisantent eux-mêmes, et leurs quolibets — si ce n'est une petite touche littéraire, mais qui passe — sont bien ceux, en effet, des hommes enfermés en collectivité, casernes, dortoirs ou hôpitaux. Enfin, de ce film presque parfait, une scène se dégage pourtant et s'impose aux anthologies. Je veux dire celle où les jeunes mariés prennent possession de leur demeure. En deux minutes de film, par l'échange des regards qui se croisent ou se fuient, par la contraction des gestes, par une bouteille de champagne mal débouchée, par un minimum de mots, nous savons tous les problèmes que devra dominer le couple s'il doit vivre dans la paix de l'esprit, le sommet du film est atteint, et sa signification parfaitement communiquée. C'est aussi une noble scène d'amour.

JEAN QUEVAL

AFRICACOLOR

KING SOLOMON'S MINES (LES MINES DU ROI SALOMON), film en technicolor de COMPTON BENNETT et ANDREW MARTON. *Scénario :* Helen Deutsch, d'après le roman de H. Ridder Haggard. *Images :* R. Surtess. *Conseillers pour le technicolor :* Henri Jaffa, James Gooch. *Décors :* Edwin B. Willis. *Interprétation :* Deborah Kerr (Elizabeth Curtis), Stewart Granger (Allan Quatermain), Richard Carlson (John Goode), Hugo Haas (Smith). *Production :* Sam Zimbalist - Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

On imagine aisément quels dégâts peut faire dans un film comme *Les Mines du Roi Salomon* un critique l'abordant avec armes et bagages : critères d'authenticité, postulats esthétiques, etc... Ce n'est pas, pour autant, se faire l'avocat du diable que de reconnaître non seulement ce qu'il y a de valable (le valable seul reste bien pâle à l'écran) mais plutôt de spécifiquement cinématographique dans ce film. Il possède sans contredit cette qualité qui nous communique une émotion indéfinissable faite d'un peu d'exaltation, d'un peu d'angoisse ou d'émerveillement, et de beaucoup de fascination : la fascination que la vie exerce, sous l'infinité de ses modes et de ses formes, sur l'être vivant.

Il est des os trop faciles à ronger. Ne ratiocinons donc point sur un scénario dont le plus grand défaut est de laisser trop souvent brouiller l'optique dominante, celle de l'aventure, par des éléments étrangers tels qu'un puéril conflit psychologique et des dialogues oiseux où va se glisser jusqu'à la psychanalyse...

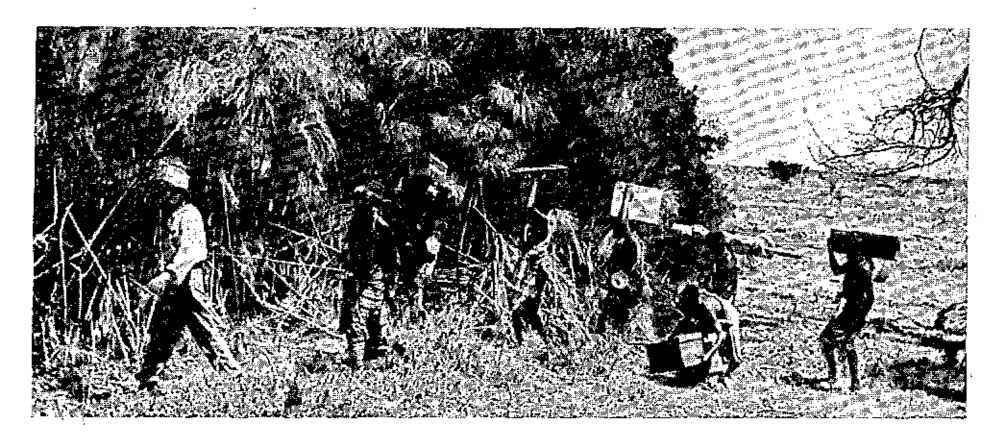
La réussite était basée sur trois éléments : l'aventure, le documentaire, le grand spectacle. Les péripéties d'une expédition dans la jungle constituent un sujet paré de tous les charmes de l'aventure à l'état pur, matière, comme on sait, éminemment cinématographique. Analogue à celui du film policier où il a la même origine (la *chasse :* traque et affût), l'intensité exceptionnelle du « suspense est ici favorisée par la menace que fait peser sur chaque instant le mystère de la jungle. Les fauves remplacent avantageusement les gangsters et ils sont plus nombreux. Il est incontestable que l'intervention d'un cobra, d'une panthère ou d'une araignée venimeuse constitue un ressort dramatique aussi puissant que pratique. Et le spectateur « marche » à tout coup, d'autant qu'on a pris la précaution de laisser tuer de temps à autre un boy ou un porteur.

On voit tout le parti qu'on peut tirer de cette vedette encore mystérieuse : la jungle. (*Les Mines du Roi Salomon* profitent un peu de la curiosité et de l'intérêt qu'a éveillés en nous *Congo, splendeur sauvage*).

C'est un des atouts-maîtres du cinéma, et spécialement du cinéma d'aventures que de pouvoir montrer non seulement l'individu et le petit monde qu'il porte en lui (ce que peut le théâtre), mais aussi l'univers spatial où s'inscrit sa destinée. Si souvent maladroit, puéril ou fallacieux (ici même) quand il exhibe l'homme et ses problèmes, le cinéma dépouille comme par enchantement toute stupidité, toute vulgarité, tout mensonge dès qu'il nous offre les paysages de la nature; c'est peut-être que le truchement des visages et des mots rend moins accessibles les paysages de l'âme : pour les dévoiler, il faut beaucoup d'art.

Quoi qu'il en soit, cette nature âpre, vierge, sauvage prend possession de l'écran et l'envahit, restreignant l'importance de l'humain jusqu'à lui assigner sa vraie place : celle de gibier. Absolu, exclusif, démesuré, infiniment plus intense que le simple désir d'évasion tant exploité dans le domaine de l'art, est l'appel de l'*inhumain* que nous subissons étrangement dans les moments où nous blessent plus douloureusement les cercles vicieux de notre condition. Bien au-delà du cadre et des moyens de ce film qui parvient pourtant à éveiller en nous cette nostalgie des déserts et des forêts vierges, on voit quelles possibilités peut nous ouvrir le cinéma dans ce domaine.

La vie et les mœurs des peuplades noires avec qui la caravane prend contact nous intéresse presqu'au même



Compton Bennett : *Les Mines du Roi Salomon.*

titre, tant elles comportent pour nous de mystère et d'inconnu, malgré la toute récente mode de l'Afrique noire sur les écrans.

La partie documentaire, soulignons-le, n'a jamais ici la sécheresse d'un exposé. Il s'agit la plupart du temps d'un documentaire « provoqué », intimement lié à l'aventure. Il arrive aussi qu'il se combine à un autre élément dont on connaît les références cinématographiques : le « grand spectacle », autre carte maîtresse abattue par les réalisateurs dans la partie engagée avec le public. Dans les meilleurs cas, cela donne les images magnifiques du départ des pirogues Zabambaris, et des danses rituelles indigènes parmi lesquelles on distingue l'extraordinaire ballet des Watussi que conduit, avec une grâce étrangement efféminée et une souplesse féline, un coryphée de deux mètres de haut paré d'une ondoyante crinière blanche. Son exhibitionnisme précieux et minaudier est littéralement ravissant.

La virtuosité de la réalisation vient enfin s'ajouter pour faire de la fuite éperdue des animaux sauvages devant le feu un morceau d'anthologie. Ici aussi, on a usé d'un moyen à l'efficacité dûment éprouvée par les films-poursuites d'abord, puis par les films de guerre et surtout par les westerns : la *charge*, symbole du jaillissement, du déferlement, de la force (même s'il s'agit d'une fuite). Le martèlement effréné de cette galopade fait un bruit de fin du monde. Toute la salle en vibre. Signalons à cette occasion la qualité et la variété remarquables de la bande-son d'un bout à l'autre du film : mélopées indigènes rythmant la marche de la colonne ; tam-tams, trompes et grelots des danses folkloriques ; bruits innombrables et insolites de la jungle; silences lourds de la nuit équatoriale à peine éraflés par les feulements, les frôlements des fauves en chasse et les râles étouffés des proies.

Il est impossible de ne pas mentionner le rôle que joue la couleur parmi cette débauche de moyens : la lumière d'Afrique rendrait-elle le Technicolor moins agressif ? Quoi qu'il en soit, l'irradiation gris pâle de certains ciels surchauffés, les verts pour une fois libérés du complexe « épinard », le bleu profond et argenté des nuits africaines (je pense à l'attaque de la panthère contre la tente de Mrs Curtis), nous réservent de très belles sensations visuelles. De ce point de vue, la plus belle image du film n'est-elle pas celle de l'embarquement de l'expédition à bord des pirogues Zabambaris, véritable symphonie en gris livide, brun et rouge ?

L'emprise du médiocre au cinéma comme dans la vie est puissante. Mais il faudrait se garder de croire qu'il sévit nécessairement plus dans des genres à prétentions purement spectaculaires, comme la superproduction en technicolor. Je veux bien que les déceptions nombreuses qu'elle nous a réservées maintes fois nous aient rendus méfiants à son égard. Il arrive cependant que le cinéma se trouve là où l'on ne comptait plus sur lui. Cinéma parfois malgré tous : scénaristes, dialoguistes, réalisateurs, critiques... Cinéma presque malgré lui...

JEAN-JOSÉ RICHER

L'EAU DANSE

IMAGES POUR DEBUSSY (EN BATEAU, ARABESQUE EN MI, REFLETS DANS L'EAU, ARABESQUE EN SOL), film de JEAN MITRY. Essai d'interprétation visuelle de l'œuvre musicale de Claude Debussy, interprêtée au piano par Jacques Fevrier. *Adaptation :* Jean Mitry et Marc Ducouret. *Images :* Paul Fabian. *Production :* Argos Films, 1951.

Déjà à l'égard de *Pacific* 231 de Jean Mitry on éprouvait un sentiment paradoxal : l'impression que ce film « aurait dû » être fait depuis longtemps. C'est qu'il procède en effet de l'esthétique de l'avant-garde muette et sonore. On ne peut pas ne pas songer à la célèbre bobine de *La Roue* d'abord, puis à tous les ballets plus ou moins mécaniques et à leurs « rythmes » silencieux ou sonores entre les années 25 et 32. L'idée d'utiliser un parallèlisme des rythmes plastiques et musicaux n'est pas neuve, elle est à la base du dessin animé.

Et pourtant son exploitation par Jean Mitry satisfait l'esprit comme la mise au point définitive qu'on attendait depuis vingt ans. Et probablement Mitry lui-même avait-il voulu faire ces films il y a vingt ans. Mais je crois qu'il est bon qu'il ne les ait réalisés qu'en 1950. Car c'est justement parce que la technique du film de montage pur n'est plus guère pratiquée aujourd'hui que Mitry peut la reprendre avec cette sécurité, cette perfection classique. L'esthétique de 1930 y est repensée à la lumière du goût cinématographique contemporain. Ce que Mitry en conserve c'est ce qu'elle avait en définitive d'éternel.

On n'en doute pas avec la troisième et la quatrième des études intitulées *Images pour Debussy : Reflets dans l'eau* et *Arabesque en sol.* Mitry s'est plu à reconstituer sans doute par souci d'honnêteté intellectuelle et préjugé didactique le cheminement vers l'abstraction qui préside à son montage. La 1re étude : *En bateau* déçoit et inquiète. On pense immédiatement à *Brumes d'automne* de Kirsanoff. Ce montage de paysages d'eau bien photographiés, ces rives glissant au rythme du travelling voilà justement pense-t-on ce qu'il ne faut pas faire. *Arabesque en mi* comporte de meilleurs moments. On est déjà plus dépaysé. Enfin avec *Reflets dans l'eau* on comprend qu'il ne s'agissait jusqu'alors que d'un préambule, d'une introduction au vrai film qui se voulait abstrait et qui y parvient parfaitement avec *Arabesque en sol.* Ce que Fischinger a fait avec des formes abstraites, ce qu'ont entrepris parfois Len Lye et Mac Laren avec le dessin ou la peinture, Mitry le réussit ici avec des formes concrètes (uniquement des images d'eau) « abstractisées » par le montage et le synchronisme. L'intérêt de l'expérience, au delà de son agrément physique, du bien-être spécifiquement cinématographique que procure une correspondance heureuse, plastique et rythmique entre la musique et l'écran, réside ici dans la « déconcrétisation » de l'image. Image qu'il était justement utile d'authentifier préalablement par le semi-réalisme des deux premières études. Un reflet sur l'eau, pourvu qu'il soit cadré d'assez près afin d'éliminer les références de matière et d'échelle, n'est plus — capté dans le montage et le synchronisme sonore — qu'une tache mobile aux formes indéfiniment imprévisibles, une matrice de mouvement pur. J'ai été frappé par la similitude d'un de ces plans avec la célèbre séquence de la bande sonore dans *Fantasia.* Ce reflet, pris n'importe où et seulement docile au vent, était doué de la même intentionalité que la rougissante bande sonore de Disney. Car ce que révèle aussi l'expérience si concluante de Mitry c'est l'illusion du play-back. Ce n'est pas, comme on le croit, le son qui est le plus malléable, le plus disponible. Mais l'image. C'est elle qui a le plus de virtualités, elle qui s'adapte à la musique, se coule en elle, obéit à ses exigences. Non seulement quant aux correspondances plastiques mais aussi rythmiques : un reflet dans l'eau, le miroitement du soleil, une algue dans le courant, *dansent* au rythme de la musique avec laquelle on les confronte plus sûrement et plus justement que tous les dessins qu'on pourrait imaginer « d'après » la bande sonore. C'est précisément la révélation de

cette disponibilité rythmique de la matière qui contribue le plus à la vider de son réalisme, à faire surgir d'elle une sorte de principe premier abstrait par rapport auquel la réalité matérielle ne serait que seconde. Le reflet s'affirme d'abord rythme. L'eau n'est plus relativement à cette essence qu'un accident. Ainsi comme l'image du ciel dans l'eau, le rapport de l'idée à l'objet se trouve inversé. C'est le monde sensible qui n'est que le reflet et comme l'épiphénomène d'une musicalité essentielle.

André Bazin



Jean Mitry : *Images pour Debussy.*

TERRE SANS PAIX

LES DESASTRES DE LA GUERRE, film de Pierre Kast, récit cinématographique tiré des eaux fortes de Goya. *Scénario :* Pierre Kast. *Commentaire et adaptation musicale :* Jean Grémillon. *Images :* Arcady. *Production :* Argos Films, 1951.

C'est avec plaisir que l'on constate qu'il est devenu banal d'évoquer le développement, en France, du court-métrage sur la peinture. Il faut se réjouir de cette vogue et, puisque vogue il y a — et maintes fois commentée — il est inutile de revenir sur ses origines et d'exposer pour la centième fois, les débuts d'Emmer ou le coup d'éclat du *Van Gogh* de Resnais. Encore pourtant faut-il observer que l'expression «court-métrage sur la peinture » est peu satisfaisante de même que celle de « court-métrage d'art » ou toutes autres formules similaires qui laisseraient supposer que ces films ont un caractère didactif ou quelque intention de mieux faire connaître l'œuvre de tel ou tel peintre. En effet, si l'on a pu croire un instant que ces court-métrages allaient devenir une nouvelle façon de faire de la critique d'art (cf. le *Rubens* de Storck et Haesaerts), on s'aperçoit aujourd'hui qu'il ne tend plus à nous renseigner *sur* l'art, mais à se servir *de* l'art, soit pour nous conter une anecdote (souvent celle du peintre lui-même comme c'est le cas dans le *Van Gogh* déjà cité ou dans le *Manet* d'Aurel) soit — et c'est là que nous voulions en venir — pour exprimer un point de vue personnel de l'auteur, point de vue dont les rapports avec la peinture — ou toute autre discipline artistique — peuvent être très lointains voire inexistants.

Pierre Kast entre très exactement dans cette dernière catégorie. Ses premiers contacts avec le genre datent des *Charmes de l'existence* dont il signa la réalisation avec Jean Grémillon et dont le propos n'était que très accessoirement de nous révéler les charmes — d'ailleurs à tort méconnus — de la peinture « pompier ». Avec *Les Femmes du Louvre,* le but de Kast, qui cette fois fait cavalier seul, était encore plus net. Pas question de leçon d'art sur des toiles choisies dans toutes les époques et tous les genres, mais de nous dire à peu près ceci : quatre vingt pour cent des tableaux du Louvre représentent des femmes — et dans cette gracieuse théorie quelle imposante proportion de nus ! — ce sont des femmes *vues* par les hommes et comment les voient-ils ? Comme des objets usuels. Et d'énumérer les usages. C'est tout. Froide et imperturbable sociologie. Plaidoyer en faveur de la femme libre. Certains y ont vu quelque humour, mais à tort, le constat est tout simplement objectif.

Kast se sert des images peintes ou dessinées comme il se servirait d'acteurs et de scènes tournées : pour leur faire dire qulque chose qui lui est personnel. Il estime en effet qu'à partir du moment où on supprime le cadre on trahit le peintre qui avait strictement délimité les limites de sa composition; dès lors, cette promenade à l'intérieur

de l'univers pictural devient arbitraire et les conclusions esthétiques que l'ont peut en tirer sont à priori suspectes; il est en somme plus honnête d'utiliser la toile peinte comme un ensemble de personnages, de décors et d accessoires neutres que l'on « met en scène » à sa guise. Cela conduit le cinéaste à être ou à ne pas être « synchrone » avec la matière picturale employée. Il est bien évident que dans *Les Charmes* ou dans *Les Femmes du Louvre,* ce synchronise n'existe pas : Bonnat ou Bouguereau seraient bien étonnés d'illustrer de pareils essais. Mais le contraire peut se présenter et dans le cas des *Désastres de la Guerre* il est manifeste que Kast est « synchrone » avec son peintre : son propos rejoint —et déborde même — celui de Goya, comme cela aurait pu être également le cas avec les gravures de Callot sur le même sujet.

Cet accord entre modèle et modeleur donne au film une grande et âpre unité de ton. Nous n'avons aucune acrobatie mentale à effectuer pour saisir une signification qui est à l'inverse de son signe. Il n'y a qu'à se laisser couler à pic dans un univers horrifiant et exemplaire : le *bouleversant* univers de Goya où la plus admirable des formes, sans jamais de fatigue, dresse devant nous la plus lucide, la plus courageuse des pensées.

Kast ne s'est d'ailleurs pas contenté d'utiliser la célèbre série de eaux-fortes. Nous voyons au début la période rose de Goya, les idylles champêtres, les balançoires, les carosses, les petits chiens, les joueurs de guitare. C'est sur cette vie heureuse que va fondre le malheur : d'abord l'opression intérieure, puis l'invasion étrangère et avec elle ses sinistres sequelles : la misère, les *meurtres,* les supplices, la guerre civile et au bout de l'itinéraire, le néant. Il y a dans le film comme un chemin ininterrompu qui part de la première image — de riantes collines —, suit une longue file de meurtriers et de suppliciés et aboutit à la dernière image où la caméra pivote lentement sur elle-même pour nous faire lire, au centre d'une *eau-forte,* le *mot* : NADA.

Parmi d'autres mérites, cet essai a celui de faire en quelque sorte dessiner devant nous par Goya l'archétype monstrueux de *tous* les désastres de *toutes* les guerres, de démontrer une fois de plus qu'il n'y a pas de guerre fraîche et joyeuse; qu'il n'y a pas de « bonne » guerre, en aucun cas, pour aucune cause; même inévitable, la guerre est mauvaise en soi, intrinséquement, essentiellement puisque son germe est la mort et qu'elle accouche de squelettes *Vérités premières* ? Hélas, oui. Mais l'homme sain d'esprit peut-il se lasser de les répéter ?

A l'intérieur de cette portée générale, ce film replace une fois de plus devant un autre drame, le drame espagnol, ceux qui ont la mémoire courte, ceux qui tendent aujourd'hui une main sale au sinistre mutin. Puisse ce réquisitoire, illustré par *la main propre* du génie artistique, leur faire comprendre qu'il n'y aura pas de paix sur cette terre, pour personne, tant que pèsera, sur la rude et douce péninsule, le joug révoltant de l'oppression.

J. DONIOL-VALCROZE




Pierre Kast : *Les Désastres de la guerre.*

COQUELIN NOUS VOICI !

CYRANO DE BERGERAC, film de MICHAEL GORDON. *Scénario :* Carl Foreman d'après la pièce d'Edmond Rostand. *Images :* Frank Planer (Procédé photographique spécial des lentilles compensées Garusio). *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Jose Ferrer (Cyrano), Mala Powers (Roxane), William Prince (Christian). *Production :* Stanley Kramer; producteur associé : George Glass. *Distribution :* United Artists.

Eh bien oui, le Cyrano de Bergerac, mis en film par Michael Gordon, interprété par José Ferrer et doté d'un Oscar, présenté sans vergogne à Paris, doublé par Jean Martinelli, ce monstre du contre sens a priori cette combinaison de toutes les hérésies imaginables, esthétiques, littéraires et techniques, n'est pas loin d'être un grand film ! C'en est en tous cas un bon auquel j'ai pris le plus vif plaisir et point pour les raisons que les ironistes voudraient croire, mais exactement pour ce qu'il veut être : une bonne et honnête interprétation de l'œuvre d'Edmond Rostand. Que Monsieur Dutour, écrivain humoriste et parangon de la pureté cinématographique se voile donc la face, il n'empêche qu'on a tourné en France deux *Cyrano,* un muet (un *Cyrano* muet ne vaut-il pas un Cyrano doublé ?) et un parlant — ce dernier il n'y a pas tant d'années — et qu'on a, les deux fois, massacré un chef d'œuvre que les Américains nous renvoient parfaitement constitué. Ce paradoxe mérite examen.

Et, d'abord, il prouve une fois de plus que le temps du théâtre filmé est venu. Nous avions eu d'un côté *Les Parents terribles,* de l'autre *Hamlet, Cyrano de Bergerac* confirme qu'il n'y a pas de genre théâtral qui ne puisse *a priori* convenir à l'écran. Il n'est que de ne pas s'égarer dès le principe dans la recherche de vaines illusions « cinématographiques ». Michael Gordon a très bien su fonder sa mise en scène sur la théâtralité de la pièce. Son décor ne tente pas de nous ouvrir des horizons où le texte irait se perdre. Les scènes d'extérieur » comme le siège d'Arras, se déroulent dans un décor de studio dont les « découvertes » ne sont pas si différentes de ce qu'elles seraient à la scène. Presque tout le film baigne dans un clair-obscur nocturne qui a le double avantage d'estomper les frontières de l'espace dramatique et de le modeler de l'intérieur par la lumière. L'action y demeure ainsi prisonnière de l'écran comme elle doit l'être de la scène. Ce *Cyrano* ne se distingue du reste par aucune prouesse particulière, c'est visiblement un film pauvre réalisé avec des moyens sans envergure. Michael Gordon n'a pas voulu faire concurrence à Laurence Olivier. Simplement et sans génie, mais avec une intelligence toujours convaincante, il a évité les écueils traditionnels du théâtre filmé. Son découpage suit le texte, il ne le précède pas, ni ne surajoute à la préciosité de l'intrigue un baroquisme de la mise en scène. Sans doute Orson Welles en aurait-il fait autre chose. Cette supposition n'est pas gratuite, le projet a été très avancé et j'ai vu les maquettes des décors dessinés par Trauner. Mais à défaut du génie de Welles, le talent modeste et sûr de Michael Gordon fait parfaitement notre affaire. La scène du balcon par exemple appelle un découpage cinématographique qui ne peut qu'ajouter à son mouvement dramatique. Le point de vue de Roxane et celui de Christian sont aussi des points de vue de camera. L'étonnement de l'une, l'inquiétude de l'autre, l'audace de Cyrano souffleur, s'inscrivent formellement dans l'espace. La scène n'a rien à perdre sur l'écran, au contraire, pourvu que le découpage serve l'esprit et la lettre comme le ferait aussi, mais avec moins de ressources, un metteur en scène de théâtre.

Il est vrai que ce n'est point encore la principale objection qu'on peut opposer *a priori* à l'entreprise. Bien convaincu de la supériorité du théâtre français, comme de la subtilité de notre langue nous tenons volontiers *Cyrano* pour intraduisible. Fiers de son succès universel nous ne sommes néanmoins pas loin de nous étonner qu'on puisse hors de France y comprendre quelque chose. Nous nous le servons



Michael Gordon : *Cyrano de Bergerac.*

avec assez de verve pour ne point tolérer que d'autres nous le serve. Ils n'auront pas l'Alsace et la Lorraine, le coq gaulois se mange au vin ! Ces sauvages sont capables de vous assaisonner Chanteclair à la gelée de groseilles et Cyrano à l'Errol Flynn. Le mieux qu'on en puisse attendre c'est un bon western. Qu'on leur envoie Sarah Bernhardt, Coquelin (qui a fait connaître *Cyrano* à l'Amérique) et Jouvet, *ça ne peut que* les éduquer un peu, mais qu'on accepte à deux pas de la Comédie Française et de la Porte St-Martin un *Cyrano* made in Hollywood, morbleu voilà qui surpasse encore le procès de Jeanne d'Arc en technicolor !

Fort bien, bonnes gens; mais qui joue *Cyrano* en province ? Personne et pour cause. Ce sont de ces pièces qui ne supportent d'interprétation que de premier plan. L'exemple même du répertoire auquel le cinéma est seul à pouvoir redonner du lustre et un public. Et en *attendant qu'un metteur en* scène français sache ne pas trahir Rostand pourquoi ne pas examiner de plus près ce *Cyrano* américain.

Or je ne trouve pas qu'il s'en tire si mal. Sans doute n'est-ce pas exactement la *mise en scène* et l'interprétation de Coquelin mais c'en est une, et très valable, à laquelle je ne suis pas sûr que Rostand ne gagne pas d'un côté ce qu'il perd inévitablement de l'autre. Bon, c'est entendu, il manque du texte et de temps en temps les vers ont 13 ou 14 pieds pour les besoins du doublage, mais j'observe d'abord que le dialogue est tout de même à quelques syllabes près du Rostand et que ses alexandrins — en dépit du handicap du doublage — passent parfaitement l'écran, ce qui n'honore pas seulement le réalisateur mais aussi l'écrivain : c'est là une épreuve dont un texte sort grandi. Quant aux coupures elles ne dénaturent pas la pièce. Un certain resserrement du dialogue et même de l'intrigue était admissible sinon nécessaire pour éviter le pléonasme avec les moyens du cinéma, plus explicites que ceux du *théâtre. Ce n'est point* là trahir Rostand, c'est le servir. Mais surtout cette adaptation révèle des qualités qu'on ne prête pas nécessairement à *Cyrano.* Elle prouve que la valeur de la pièce n'est pas seulement dans son panache verbal, le scintillement précieux d'une poésie un peu clinquante, son côté Victor Hugo après Hérédia. Déjà la popularité mondiale du personnage de Cyrano est un signe de son humanité, de la solidité théâtrale du caractère. Il n'est plus la propriété exclusive de la France. Au lieu de ricaner à l'audace de l'étranger (sans se demander pourquoi nous osons jouer Shakespeare) il serait plus intelligent de redécouvrir, à travers une interprétation inhabituelle et d'autres traditions, la jeunesse et la richesse de l'œuvre. Je me suis étonné quant à moi de vibrer, de rire et de pleurer au film de Michael Gordon comme je l'ai fait au théâtre, et, somme toute, aux mêmes endroits. Mais il m'a semblé que je me laissais aller à l'émotion avec plus de sécurité comme si, dépouillée d'une partie de sa bijouterie verbale, stylisée, plus loin du texte mais plus près des personnages la pièce confirmait ses qualités profondes, révélait que son clinquant pouvait recouvrir de l'or.

Quant à José Ferrer, eh bien il est admirable. Sans doute son Cyrano est-il moins gascon et plus espagnol. Il y a mis du Don Quichotte mais ce n'est point là un contre sens, tout au contraire une interprétation originale qu'autorise parfaitement le texte et qui ne diminue point le personnage. J'y verrais une conséquence de cette universalisation du héros dont je parlais tout à l'heure. Les tableaux du Greco ont curieusement influencé le décorateur, dans le Siège d'Arras en particulier. Ne vaut-il pas mieux qu'un acteur hispano-américain tienne Cyrano pour un *cousin de Don Quichotte* quand les auditeurs de Monsieur Jean Nohain le prendraient plus volontiers pour le parent gascon de Marius. Mais Marius est « bien français ».

André Bazin

MORT TOUS LES APRÈS-MIDI

LA COURSE DE TAUREAUX, film de PIERRE BRAUNBERGER et MYRIAM. *Scénario :* Pierre Braunberger. *Commentaire :* Michel Leiris, dit par Jean Desailly. de Guy Bernard. *Interprétation :* Manelete, Apparicio, Arruza, Luis Miguel Dominguin, Gonzalès, Litri, Martorelles, Luis Vasquez, Bombita, Machaquito, Belmonte, Ortega, Conchita Cintron. *Production :* Panthéon, 1951.

On comprend que Pierre Braunberger ait caressé longtemps l'idée de ce film. Le résultat prouve qu'elle en valait la peine. Mais peut-être, Pierre Braunberger, afficionado distingué, n'a-t-il vu dans cette entreprise qu'un hommage et un service à rendre à la tauromachie en même temps que la réalisation d'un film que le producteur n'aurait pas à regretter. C'est probablement en effet de ce dernier point de vue une excellente affaire (et je m'empresse de le dire : méritée) car les amateurs de courses de taureaux s'y précipiteront et les ignorants iront y voir par curiosité. Je ne crois pas que les premiers seront déçus car les documents sont de toute beauté, ils y trouveront en action les plus célèbres toreros et les prises de vues rassemblées et montées par Braunberger et Myriam sont d'une efficacité étonnante. Il faut que les courses de taureaux aient été fréquemment et abondamment filmées pour que la camera nous restitue le travail de l'arène aussi complètement. Nombreuses sont les passes ou les mises à mort tournées au cours de manifestations importantes, avec des vedettes, qui nous valent des minutes entières pratiquement sans coupure, le cadrage de l'homme et de la bête ne descendant pas au dessous du plan moyen, voire même du plan américain. On n'a pas fait mieux dans *Pandora*. Et quand la tête du taureau passe en premier plan, elle n'est pas empaillée, le reste suit !

Peut-être d'ailleurs suis-je dupe dans mon étonnement du talent de Myriam. Elle a su monter ses documents avec une diabolique habileté et il faut bien de l'attention pour s'apercevoir que le taureau qui rentre dans le champ à droite n'est pas toujours celui qui en sort à gauche. Il faudrait voir le film à la *moviola* pour distinguer avec quelqu'assurance les prises de vues uniques des séquences reconstituées de toutes pièces avec cinq ou six prises différentes, tant la perfection des raccords dans le mouvement dissimule l'articulation des plans. Une *Véronique* commencée avec un matador et un taureau se termine avec un autre homme et une autre bête sans que nous vous aperceviez de la substitution. Depuis *Le Roman d'un tricheur* et surtout *Paris 1900* nous tenions assurément Myriam pour une monteuse de grand talent, *La course de taureaux* nous le confirme une fois de plus. A ce degré l'art du monteur dépasse singulièrement sa fonction ordinaire, il est un élément majeur de la création du film. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur le film de montage ainsi conçu. Il y faudrait voir tout autre chose qu'un retour à la primauté ancienne du montage sur le découpage, telle que le premier cinéma soviétique l'avait enseignée. *Paris 1900* ou *La course de taureaux* ne sont pas du « Ciné-œil », ce sont des œuvres « modernes », esthétiquement contemporaines du découpage de *Citizen Kane*, de *La Règle du Jeu*, de *La Vipère* et du *Voleur de bicyclettes*. Le montage n'y a pas pour but de suggérer des rapports symboliques et abstraits entre les images, comme la fameuse expérience de Koulechov avec le gros plan de Mosjoukine. Si le phénomène mis en lumière par cette expérience joue un rôle dans ce néo-montage, il est totalement au service d'un autre propos : atteindre à la vraisemblance physique du découpage en même temps qu'à sa malléabilité logique. La succession de la femme nue et du sourire ambigu de Mosjoukine laissait en effet supposer que l'homme avait vu la femme, mais ce rapport matériel avait moins de réalité que le sens conféré au sourire de Mosjoukine : la lubricité ou le désir. Mieux, la signification morale était en quelque sorte antérieure à la signification physique, l'image d'une femme nue + l'image d'un sourire = désir. Sans doute l'existence du désir implique logiquement que l'homme regarde la femme, mais

cette géométrie n'est pas dans les images. *Cette déduction* est presque superflue; pour Koulechov elle était secondaire, ce qui comptait c'était le sens prêté au sourire par le choc des images. Tout autre est ici le rapport : Myriam vise d'abord au réalisme physique. La supercherie du montage tend à la vraisemblance du découpage. L'enchaînement de deux taureaux dans le mouvement ne symbolise pas la force du taureau, il se substitue insensiblement à la photographie du taureau inexistant que nous croyons voir. C'est seulement à partir de ce réalisme que le monteur constitue le sens de son montage comme le metteur en scène à partir de son découpage. Ce n'est plus la *camera-œil* mais l'adaptation de la technique du montage à l'esthétique de la camera-stylo.

C'est pourquoi les ignorants comme moi trouveront dans ce film une initiation aussi claire et complète que possible. Car ces documents ne sont pas montés au hasard de leurs affinités spectaculaires mais avec rigueur et clarté. L'histoire de la course de taureaux (et du taureau de combat lui-même), l'évolution du style jusqu'à, et depuis, Belmonte, sont exposées avec toutes les ressources didactiques du cinéma. Dans la description d'une figure, l'image s'arrête au moment critique et le commentateur explique les positions relatives de l'homme et de la bête. Faute, vraisemblablement, d'avoir eu à sa disposition des prises de vues au ralenti, Pierre Braunberger a eu recours à la *truca*, mais l'arrêt sur l'image est aussi efficace. Sans doute les qualités didactiques de ce film en sont - elles aussi la limite, du moins en apparence. L'entreprise est moins grandiose, moins exhaustive que celle d'Hemingway dans *Mort dans l'après-midi*. *La course de taureaux* peut n'apparaître que comme un documentaire de long métrage passionnant mais enfin un « documentaire ». Ce serait là une vue injuste et erronée. Injuste car la modestie pédagogique de l'exécution est beaucoup moins une limitation qu'un refus. Devant la grandeur du sujet, la somptuosité de la matière, Pierre Braunberger a pris le parti de l'humilité, le commentaire se borne à expliquer, il se refuse à un lyrisme verbal trop facile et que le lyrisme objectif de l'image écraserait.

Erronée parce que le sujet comporte en lui-même son propre dépassement et c'est en cela que le propos de Pierre Braunberger est peut-être cinématographiquement plus grand encore qu'il ne le pouvait croire.

L'expérience du théâtre filmé — et son échec quasi total jusqu'aux récentes réussites qui renouvellent le problème — nous a fait prendre conscience du rôle de la présence réelle. Nous savons que la photographie du spectacle ne nous restitue celui-ci que vidé de sa réalité psychologique; un corps sans âme. La présence réciproque, l'affrontement en chair et en os du spectateur et de l'acteur n'est pas un simple accident physique mais un fait ontologique constitutif du spectacle en tant que tel. Partant de cette donnée théorique, aussi bien que de l'expérience, on pourrait inférer que *La course de taureaux* est encore moins cinématographique que le théâtre. Si la réalité théâtrale ne passe pas sur la pellicule, que dire de la tragédie tauromachique, de sa liturgie et du sentiment quasi religieux qui l'accompagne. Sa photographie peut avoir une valeur documentaire ou didactique mais comment pourrait-elle nous restituer l'essentiel du spectacle : le triangle mystique entre la bête, l'homme et la foule ?

Je n'ai jamais assisté à une course de taureaux et je n'aurai pas le ridicule de prétendre que le film m'en offre toutes les émotions, mais je soutiens qu'il m'en restitue l'essentiel, son noyau métaphysique : la mort. C'est autour de la présence de la mort, de sa virtualité permanente (mort de la bête et de l'homme) que se construit le ballet tragique de la course. C'est par elle que l'arène est quelque chose de plus que la scène théâtrale; sur celle-ci on joue la mort; le torero joue sa vie comme le trapéziste sans filet. Or la mort est un des rares évènements qui justifie le terme cher à notre ami Claude Mauriac de spécificité cinématographique. Art du temps, le cinéma a le privilège exorbitant de le répéter. Privilège commun aux arts mécaniques mais dont il peut user avec infiniment plus de puissance que le disque et la radio. Précisons plus encore, car il est d'autres arts temporels comme la musique. Mais le temps de la musique est immédiatement et par définition un temps

esthétique, tandis que le cinéma n'atteint ou ne construit son temps esthétique qu'à partir du temps vécu, de la « durée » bergsonnienne, irréversible et qualitative par essence. La réalité que reproduit à volonté le cinéma et qu'il organise c'est la réalité du monde dans lequel nous sommes inclus, c'est le *continuum* sensible dont la pellicule prend un moulage à la fois spatial et temporel. Je ne puis répéter un seul instant de ma vie mais l'un quelconque de ces instants le cinéma peut le répéter indéfiniment devant moi. Or s'il est vrai que, pour la conscience, nul instant n'est identique à quelqu'autre, il en est un sur lequel converge cette différenciation fondamentale c'est celui de la mort. La mort est pour l'être le moment unique par excellence. C'est par rapport à lui que se définit rétroactivement le temps qualitatif de la vie. Il marque la frontière de la durée consciente et du temps objectif des choses. La mort n'est qu'un instant après un autre mais c'est le dernier. Sans doute aucun instant vécu n'est identique aux autres mais les instants peuvent se ressembler comme les feuilles d'un arbre. D'où vient que leur répétition cinématographique est plus paradoxale en théorie qu'en pratique; nous l'admettons en dépit de sa contradiction ontologique comme une sorte de réplique objective de la mémoire. Mais deux moments de la vie échappent radicalement à cette concession de la conscience : l'acte sexuel et la mort. L'un et l'autre sont à leur manière la négation absolue du temps objectif : l'instant qualitatif à l'état pur. Comme la mort, l'amour se vit et ne se représente pas — ce n'est pas sans raison qu'on l'appelle la petite mort — du moins ne se représente pas sans violation de sa nature. Cette violation se nomme obscénité. La représentation de la mort réelle est aussi une obscénité non plus morale comme dans l'amour mais métaphysique. On ne meurt pas deux fois. La photographie sur ce point n'a pas le pouvoir du film, elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un cadavre, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre. On a pu voir il y a trois ans, dans les actualités, d'hallucinants documents sur la répression anticommuniste à Shangaï, des « espions » rouges exécutés à coups de révolver sur la place publique. Le spectacle était intolérable: on recommençait à tuer ces hommes.

Ces considérations ne m'ont pas éloigné autant qu'il semble de *La course de taureaux*. On me comprendra si je dis que le tournage d'une représentation du *Malade Imaginaire* n'a aucune valeur ni théâtrale, ni cinématographique mais que si la camera avait assisté à la dernière représentation de Molière on aurait un film prodigieux.

C'est pourquoi la représentation sur l'écran de la mise à mort d'un taureau (qui suppose le risque de mort de l'homme) est dans son principe aussi émouvante que le spectacle de l'instant réel qu'il reproduit. En un certain sens, même, plus émouvante car elle multiplie la qualité du moment originel par le contraste de sa répétition. Il lui confère une solennité supplémentaire. Le cinéma a donné à la mort de Manolette une éternité matérielle. Sur l'écran le torero meurt tous les après-midi.

André Bazin





LA REVUE DES REVUES

BELGIQUE

COBRA (Revue Internationale de l'Art Expérimental, 10, rue de la Paille, Bruxelles). — Cette belle revue, qui joignait la qualité de la présentation et de l'illustration à l'intérêt toujours renouvelé des textes, avait publié en 1949 un numéro spécial (Numéro 3) consacré au film expérimental. Elle cesse aujourd'hui sa parution, après une dixième et dernière livraison publiée à l'occasion de la deuxième exposition internationale d'Art Expérimental de Liège. Ce numéro 10 contient un article de Norman Mac Laren, « L'Ecran et le Pinceau », où l'auteur dévoile quelques secrets de son art, magique alchimie de l'image.

Rappelons que COBRA est un des organisateurs de l'exposition d'Art de Liège, qui comprenait — du octobre au 6 novembre — un « Petit Festival du Film Expérimental et Abstrait », au cours duquel on a pu voir des films d'Emile Cohl, Fernand Léger, Len Lye, Luigi Veronesi, Francis Lee, *Dreams that Money can buy* et la plupart des bandes réalisées par Mac Laren.

ETATS-UNIS

FILMS IN REVIEW (31 Union Square West New York 3, N. Y.). — Numéro 8, octobre. — Un intéressant article de Arthur Knight sur les « two-reel comedies ». Produites par *Biograph*, Keystone, Essanay ou Mutual, ces bandes qui donnèrent pour la première fois la possibilité de s'exprimer à Mack Sennett, Chaplin, Langdon, Buster Keaton, Harold Lloyd, constituent une des pages importantes de l'histoire du cinéma. Relevons cependant que l'auteur semble enclin à donner plus d'attention à ce qu'il nomme l'école des Talents, qu'aux mérites propres de ces courts métrages. S'ils brillent toujours d'un tel éclat, ils le doivent à la perfection qu'ils atteignirent, et à laquelle leur déclin ultérieur ne saurait rien enlever.

Dans le même numéro, Stephen Lewis constate avec une satisfaction assez sommaire la vogue croissante des films sur l'art. Ceci à propos du premier festival du film d'art organisé en Amérique, par les soins de la Woodstock Colony (N.Y.), et dont le palmarès nous semble plus justifié que celui de Venise. Citons également

un article de Jean Debrix « Cinéma et Poésie ». THE QUARTERLY OF FILMS, RADIO AND TELEVISION (Ex HOLLYWOOD QUARTERLY), University of California Press. Berkeley 4, California) — Automne 51.

Très bien imprimée sur un fort beau et épais papier par l'Université de Californie, cette revue, qui vient d'amputer son titre du mot « Hollywood », jugé sans doute trop peu sérieux au regard du ton habituel de ses articles, publie son numéro d'automne. Les amateurs d'un certain humour liront avec plaisir une étude extrêmement consciencieuse de Mr. Gordon Mirams : « Drop that Gun ! ». L'auteur, qui — nous apprend une petite notice placée en épigraphe — a été nommé chef de la censure des films en Nouvelle-Zélande après un stage d'un an et demi à l'Unesco, est bien connu dans son pays comme « critique et commentateur ». Il est également l'auteur d'un petit livre sur le cinéma considéré sous son aspect social et comme distraction, intitulé « Parlons franchement » (on remarque un goût manifeste pour les impératifs présent).

Mr. Mirams, donc, considérant 100 films distribués en Nouvelle-Zélande de décembre 1949 à avril 50, a minutieusement compté le nombre des assassinats figurés dans ces bandes, et les a classés en meurtres au revolver, à la mitraillette, au couteau, etc..., puis en crimes passionnels, actes de banditisme divers... Poursuivant ses statistiques sur près de vingt pages, il les a étendues aux « actes de violence », tels que coups de poing, gifles... puis aux préméditations des dits meurtres et actes. Bref, le canon d'un fusil ne se montre pas dans un Western sans que Mr. Mirams ne le note aussitôt sur ses tablettes. Nous sommes ainsi en mesure de révéler à nos lecteurs que si le nombre moyen des crimes et violences atteint 3 pour un film américain, il n'est que de 1,6 pour un film non-américain.

La liste des films considérés montre qu'il n'est pas apparu à Mrs Mirams que des critères différents pouvaient être appliqués à *Give us this Day, Under Capricorn* ou *Stromboli*, et à *Comanche Territory, Chinatown at Midnight* ou *Oh, You Beautiful Doll.*

THEATRE ARTS (130 West 56 Street, New-York 19 N. Y.), Numéro 8. — Cette livraison est entièrement consacrée à Hollywood, et donc en grande partie aux movies. Sans doute les rédacteurs de la revue gardent-ils plus volontiers leur regard tourné vers la scène que l'écran; néanmoins, même les amateurs du seul cinéma liront avec beaucoup d'intérêt ce numéro, composé et illustré de façon très attrayante. Th. Dreiser y est à l'honneur. *Place in the Sun* est l'occasion de rappeler son œuvre. De même pour celle de Renoir, à propos de *The River*, qui, pense Gordon Allison, plonge dans un climat tout à fait nouveau la poésie des images, transmutation subtile du charme de l'Inde.

Un excellent article sur la révolution apportée dans le dessin animé par les cartons produits pour UPA par Stephen Bosustow, dont la plus réjouissante bombe, le *Gérald Mc Boing-Boing* de Robert Cannon, illustre abondamment le texte de Arthur Knight.

Ce numéro contient encore des pages sur Hitchcock et *Strangers on a Train*, les écrivains de cinéma à Hollywood, Danny Kaye, dont le talent est jugé plus théâtral que cinématographique, la danse, du ballet d'*Idylle aux Champs* à celui de *Un Américain à Paris*, des critiques de films, et le scénario intégral du *Mouchard.*

FRANCE

ART D'AUJOURD'HUI (5, rue Bartholdi, Boulogne-sur-Seine). — Au sommaire du numéro d'Octobre (n° 8) « Le film sur l'Art », par Léon Degand. « La plupart des films que l'on nous présente aujourd'hui comme films sur l'Art ne sont dignes que d'être sifflés ». Amateurs d'Art ni de cinéma ne contesteront ce trop véridique postulat. Mais les justicieux aphorismes de l'auteur vont plus loin et indiquent quelques voies où s'engageraient avec fruit les cinéastes au service des beaux-arts.

L'AGE DU CINEMA (25, avenue Reille, Paris-14ᵉ), numéro 4-5, août-novembre. — Nous avons déjà signalé à l'attention de nos lecteurs cette sympathique jeune revue, qui — attaquant violemment tous les conformismes — ne se veut d'autre but que la défense (ou l'avènement) d'un cinéma total et parfaitement libre, dont

l'incompressible puissance d'émotion, dont la vérité irradiante serait à la mesure irrationnelle des rêves les plus fous. Nous avons tous trop rêvé d'un tel cinéma pour ne pas joindre notre espoir à celui — si étonnamment sûr de lui — que clame *l'Age du Cinéma.*

Son numéro spécial surréaliste réunit les signatures de André Breton, Man Ray, Benjamin Péret, Jindrich Heisler. Il semble que les jeunes animateurs de la revue, incertains quant à leur propre appartenance au mouvement dont ils se proclament les tenants, aient voulu se faire donner par leurs aînés une sorte de confirmation officielle de leur mission. Déjà dans le numéro précédent, un texte — ancien d'ailleurs — de Antonin Artaud ne semblait être là qu'à titre de référence. Or l'approbation sollicitée des papes et clercs du Surréalisme des années 27 s'avère stérile. On lit avec amusement les *souvenirs* d'André Breton, l'article de Man Ray s'éclaire d'un humour sans doute involontaire... mais aucune lueur nouvelle n'est jetée sur le cinéma surréel d'aujourd'hui ou de demain. Un excellent article d'Adonis Kyrou tire un bilan, qui ne peut être que définitif, de l'apport des surréalistes au cinéma. *L'Age d'Or* n'est pas un aboutissement, un chef-d œuvre immobile, il montre la possibilité, et indique la voie d'un cinéma véritablement surréel.

L'AGE DU CINEMA n'a plus besoin de chercher sa justification dans un mouvement artistique dépassé. Que ses jeunes prophètes cessent de porter en arrière le regard de la femme de Loth, et s'engagent hardiment sur la route inexplorée du cinéma merveilleux de nos rêves.

CRITIQUE (7, rue Bernard-Palissy, Paris-6ᵉ). — Dans le numéro 51-52, René Micha analyse avec intelligence différents écrits de Eisenstein, Poudovkine et Vladimir Nilsen, ondant sur le montage l'existence en tant qu'art du cinéma, et esquisse, de ce dernier, une petite histoire esthétique.

M.M. et J.A.

RÉPONSES

CET AGE EST SANS PITIE. — Décidément c'est le mois des attaques. « Père gardez-vous à droite. Père gardez-vous à gauche ». C'est *l'Age du Cinéma,* publication traitant du surréalisme, qui s'en prend aux *Cahiers* avec une violence qui nous a paru, disons-le à sa décharge, plus affectée que sincère. Après avoir courtoisement mis hors du coup J.B. Brunius et Nino Frank, collaborateurs communs aux deux revues, *L'Age du Cinéma* s'en prend particulièrement à votre serviteur. Ses attaques portent essentiellement sur deux points. Le premier est personnel, j'y répondrai brièvement. Les rédacteurs de *L'Age du Cinéma* ont de bonnes lectures; bien qu'ils se gardent d'en donner la référence, ils ont découvert grâce à une excellente étude de Karel Reisz parue dans le Nº 13 de *Sequence* que j'avais fait un grave contresens en traduisant une déclaration du « soi-disant auteur de films Wyler » (*Revue du Cinéma* nº 10 et 11). C'est là *une correction* fraternelle que j'accepterais volontiers, bien que de seconde main : mon anglais a toujours failli me faire coller aux examens, s'il ne s'y ajoutait un jugement de valeur à propos de « démocratie et profondeur de champ » qui témoigne, dans l'utilisation du dit article de *Sequence,* d'une singulière économie intellectuelle. Puis-je conseiller aux rédacteurs de *L'Age du Cinéma* de faire preuve de plus d'humour que leurs sources anglaises au lieu de m'en attribuer à contre-temps.

Le second argument est plus important car il intéresse l'orientation rédactionnelle générale des *Cahiers.* Mon article sur *Le Journal d'un Curé de campagne* illustrerait une obscure entreprise de goupillonnage critique. C'est tout juste si l'on ne nous accuse pas d'être payés par le Vatican (d'autres diront sans doute par Moscou ou Washington). Encore que je suis convaincu que *L'Age du Cinéma* ne prenne pas au sérieux cette comique insinuation, elle me fournit le prétexte à une mise au point.

L'indépendance intellectuelle, philosophique et politique de cette revue est totale. Mais indépendance ne signifie pas que nous devions aligner tous nos arti-

cles sur un commun dénominateur anarchisant laïque et obligatoire. Il ne dépend pas de nous que l'époque ne fasse plus guère de place à un éclectisme individualiste et que le cinéma comme la critique soit de plus en plus souvent « engagé » par rapport à des valeurs métaphysiques sociales ou politiques. Il eut été absurde vers 1926-27 de ne pas accorder à l'épanouissement du Cinéma soviétique l'attention et l'intérêt qu'il méritait. Je ne vois pas pourquoi Léon Moussinac en eût plus mal parlé, alors, que Robert Brasillach. Il y a même a priori quelques chances qu'une sympathie complète avec l'œuvre prélude à une intelligence plus profonde de ses qualités. C'est aussi un fait auquel nous ne pouvons rien que les hommes religieux sont depuis cinq ans à l'origine de plus en plus de films intéressants. Si cela gêne *L'Age du Cinéma* qu'il s'en prenne au protestant Delannoy, ou à l'agnostique Bresson. Nous connaissons bien les affinités du surréalisme avec le style St-Sulpice et nous comprenons son inquiétude à voir disparaître des écrans ce dernier refuge de la poésie involontaire, mais que pouvons-nous faire d'autre que le constater ? Si ceux qui s'en chargent ici se trouvent avoir quelques affinités spirituelles ou politiques avec les sujets dont ils traitent c'est seulement parce qu'on aime mieux parler de ce qu'on connaît. Au demeurant nos rédacteurs savent encore à l'occasion parler avec sympathie d'œuvres cinématographiques valables dont les présupposés philosophiques leur sont personnellement étrangers. Que *L'Age du Cinéma* se rassure, nous saluerions de même les blasphèmes de *L'Âge d'or* si l'occasion s'en présentait. Mais qu'avons-nous à faire de la critique prolongée d'un cinéma qui n'existe plus ? Les *Cahiers du Cinéma* sont ouvert à tous articles qui nous paraissent répondre aux seuls critères de l'intelligence critique et de l'amour du cinéma.

DE QUI SE MOQUE-T-ON ? — Nous saluerions avec plaisir la naissance de notre confrère *Reflets du Cinéma* si celui-ci ne trouvait apportun dès la deuxième ligne de son éditorial de s'attaquer aux *Cahiers du Cinéma*. L'élégance du procédé n'a d'égal que son honnêteté intellectuelle, j'en fais juge le lecteur :

« Martine Carol ne divorce pas, mais elle retourne chez sa mère ».

Il n'a fallu que le bruit d'un essuie glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien.

De qui se moque-t-on ?

Croit-on vraiment que ce genre d'information, qui pourtant a un dessein publicitaire, soit susceptible d'attirer un spectateur de plus au cinéma ?

Pense-t-on qu'un critique se livrant à des fantaisies littéraires contribue en quoi que ce soit à faire admettre le cinéma au rang des arts, fut-ce le septième... ». Ce texte est signé Paul Chwatt, je le précise, car *Reflets du Cinéma* qui cite deux fois les *Cahiers* se garde bien de donner la référence de crainte sans doute de faire une publicité indirecte à une revue que de telles attaques posent d'emblée en concurrente.

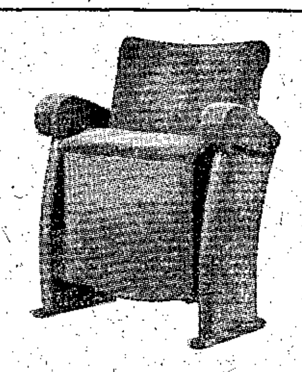
Que Martine Carol m'excuse, je ne saurais qu'être flatté d'être renvoyé dos à dos avec elle, mais il me faut bien discuter cet honneur. Ferai-je remarquer à Paul Chwatt que la première information se suffit à elle-même quand la seconde n'a aucun sens en dehors du contexte qu'elle veut synthétiser. Dans le genre, Pierre Laroche est beaucoup plus fort et j'aime mieux lire *Le Canard Enchaîné.*

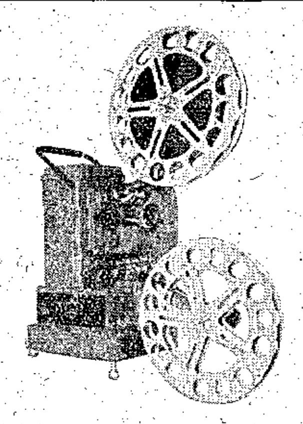
Mais puisque Paul Chwatt veut nous donner des leçons de sérieux et de style critique, nous pourrions citer par exemple le dernier paragraphe d'un article de sa revue. « L'image et le son sont des fragments psychiques : espace, temps, puissance, durée. Une série de fragments crée toujours un climat phénoménologique propre à une nouvelle composition audio-visuelle. Ce pourrait être *la règle d'or* de l'art de l'écran ».

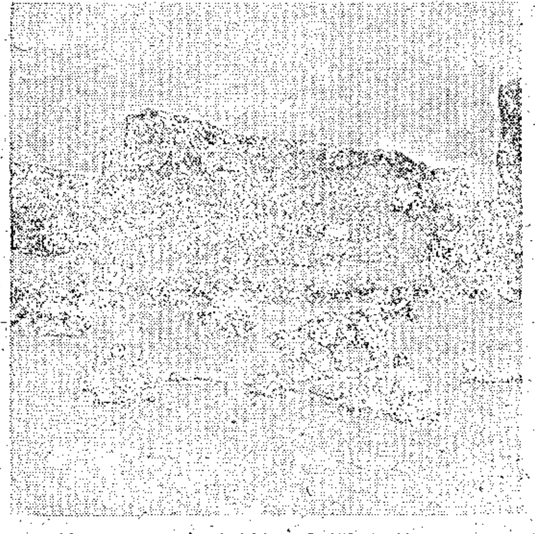
Nous ne le ferons pas, d'abord parce que nous dédaignons des procédés aussi faciles ensuite parce que nous ne pensons pas que le vocabulaire critique de Bretonneiche, empêche ses idées d'être valables et honnêtement discutables, comme il juge les nôtres. Nous pensons qu'elles peuvent contribuer, comme le travail professionnel de l'excellent monteur qu'il est, à faire admettre le cinéma au rang des arts, fut-ce le septième.

Je doute par contre que les méthodes journalistiques de Paul Chwatt y contribuent pour leur part.

A. B.







Une scène de LA RIVIÈRE DES MASSACRES, un film d'aventure avec Guy Medison et Rory Calhoun qui remporte un très gros succès. *(Libéral Film)*

ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 4e trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL